GRIGORE VEREŞ **–**
OPERA LUI CHARLES DICKENS ÎN ROMÂNIA
Toate drepturile rezervate Editurii Minerva
GRIGORE VEREŞ
CHARLES DICKENS ÎN ROMÂNIA

EDITURA MINERVA Bucureşti – 1982

În scopul de a elimina atât impresionismul cât şi factologia pozitivistă din actul evaluării critice, în ultima vreme specialiştii au conturat o serie de teorii menite să cuprindă, într-o formulare dinamică, relaţiile ce se stabilesc între creator, operă şi cititor, enunţând principiile unei estetici a receptării. Această estetică, având la bază o epistemologie derivată în parte din istoriografie, hermeneutică şi structuralism, nu este încă pe deplin elucidată pe plan teoretic, iar pe plan aplicativ rămâne să-şi mai verifice conceptele şi metodele. Chiar unul dintre promotorii ei, Hans Robert Jauss, a recunoscut că estetica receptării „nu este o disciplină autonomă, axiomatică, suficientă în sine pentru a-şi rezolva propriile probleme; ea este mai degrabă o reflectare parţială asupra metodei care este deschisă la completări şi dependentă de colaborarea cu alte discipline”. După lucrările sale din 1967 şi 1970, în care, pe urmele lui Karl Popper, a dezvoltat conceptul deosebit de util despre „orizontul de aşteptare” – o variantă a „codului cultural” teoretizat de Iuri Lotrnan – H.R. Jauss a venit cu completări şi precizări sugerând, printre altele, necesitatea deschiderii în continuare către alte discipline, ca de exemplu teoria cunoaşterii. Aceasta, la rândul său, va ajuta la stabilirea unei legături (ce pare esenţială) între teoria receptării ţi semiotică. Este de aşteptat ca printr-un efort interdisciplinar să se ajungă la

jalonarea drumului către o abordare ştiinţifică a receptării operei literare.

Dacă e firesc ca noţiunile, conceptele şi metodele cu care se operează în cercetarea literaturii să fie mereu reexaminate critic în lumina câştigurilor pe plan teoretic şi aplicativ, nu este mai puţin adevărat că există şi riscuri în fetişizarea unor tehnici sau metode numai pentru că sunt „noi” sau „ştiinţifice44, chiar înainte ca ele să-şi fi dovedit viabilitatea în practică. Observaţiile lui Romul Munteanu privind critica literară au o valabilitate mai generală: „Devenirea continuă a criticii, ca şi procesul său permanent de diversificare, nu înseamnă întotdeauna un act de progres44 pentru că, precizează criticul, „în acest proces dialectic, plin de contradicţii, apar momente de impas, de criză, când critica este nevoită să-şi reverifice instrumentele de investigare, să le sincronizeze cu progresul general al ştiinţei, civilizaţiei şi culturii44 2. Evident, Romul Munteanu pledează pentru progres în critică, pentru racordarea ei permanentă la contemporaneitate, dar recunoaşte că soluţiile nu sunt simple. Factorul determinant în alegerea unei metode sau a alteia nu poate fi doar criteriul succesiunii cronologice. Atestarea oricărei metode e dată de practică, de gradul în care ea ne ajută la o mai bună descifrare a obiectului studiat. O unitate în diversitate pare să fie o soluţie rezonabilă, cu condiţia, desigur, ca în spatele metodei să nu-şi facă loc sterilitatea şi lipsa de imaginaţie şi de orizont. Comentând asupra dificultăţilor de ordin metodologic ce apar în studiul receptării, Paul Cornea sublinia într-o analiză recentă că „azi, mai mult ca oricând, trăim într-o eprjă de confruntare a metodelor şi de pluralism al căilor exploratorii44, atrăgând, totodată, atenţia că „cercetătorul e dator să nu uite, indiferent de domeniul specializat în care lucrează, că literatura nu e făcută spre a servi exegezei, ci pentru a ne îmbogăţi sufleteşte, pentru a ne da o conştiinţă mai înaltă despre noi înşine şi despre locul nostru în lume44 3.

Într-adevăr, studiul literaturii nu poate fi un scop în

sine. Elementul educativ şi formativ se impune ca o componentă esenţială a oricărui demers critic. Scriitorii mari au creat forme superioare de artă prin unirea elementelor cunoscute în structuri noi şi originale, iar arta adevărată a deschis întotdeauna perspective spre viitor. Pentru a fi în pas cu prezentul şi pentru a contribui la pregătirea viitorului, specialiştii din domeniul literaturii nu se pot mulţumi cu realizarea unei disecţii seci, tehniciste şi neutre *a* operelor literare. Obiectivitatea ştiinţifică şi analiza critică valoroasă nu exclud ci, dimpotrivă, presupun afirmarea clară din partea specialistului a concepţiei materialismului dialectic şi istoric. Orice metodă este bună atât timp cât nu uităm un scop fundamental, acela de a privi literatura în strânsă legătură cu cerinţele vieţii de azi şi de mâine. Putem să punem în evidenţă prin prisma concepţiei noastre despre lume tot ceea ce geniul uman a produs în artă şi literatură.

Creaţiile superioare îşi deschid calea lor proprie spre conştiinţa generaţiilor. Chiar dacă uneori cu întârziere, ele vor ajunge să fie cunoscute şi preţuite în cele mai diverse arii de gândire şi simţire, punând în legătură prezentul cu trecutul şi viitorul. Asistăm la un proces complex, implicând aspecte esenţiale din viaţa culturală şi literară, interesând, deopotrivă, sociologia literaturii, istoria literară şi, în cazul operelor străine, literatura comparată.

În paginile de faţă dorim să descriem şi să explicăm tocmai un asemenea proces, încredinţaţi fiind că a urmări traiectoria operelor literare în spaţiu şi timp, cu consemnarea atât a eşecurilor cât şi a succeselor, este a pune la îndemână lectura pasionantă a unui jurnal de călătorie.

Contactul cu creaţiile beletristice din alte arii de cultură se realizează mai ales prin traduceri care, natural, ocupă, alături de exegeza literară, un loc central în orice lucrare despre receptarea unui scriitor străin. Semnificaţia activităţii de traduceri pentru literatură şi pentru circulaţia ideilor în lume a fost subliniată de George Steiner: „Este evident, când stăm să ne gândim, că istoria intelectuală,

istoria genurilor, realităţile unei tradiţii literare sau filosofice sunt inseparabile de activitatea de traducere. Dar constatăm că numai în ultimele decenii se acordă atenţia necesară istoriei şi epistemologiei transmiterii sensului (a ceea ce s-ar numi o – «hermeneutică diacronică») 14 4. Tot Steiner consideră că este anormal ca traducătorii, cei care sunt în fond răspunzători pentru imensa influenţă în lume a scriitorilor, să fie uitaţi sau neglijaţi: „Istoriile romanului şi ale societăţii ne vorbesc despre impactul lui Fenimore Cooper şi Dickens asupra

Europei. Ele nu-l menţionează însă pe Auguste-Jean-Baptiste Defaucompret prin ale cărui traduceri s-a realizat acest impact” 5.

Implicând aspecte de seamă ale schimbului de valori culturale şi spirituale, raporturile dintre literaturi merită, desigur, să se bucure de toată atenţia, ştiut fiind că „impactul unui autor asupra unei anumite ţări, asupra conştiinţei colective a unui public îndepărtat, în spaţiu şi timp, de atmosfera care a alimentat propriile scrieri, poate nu numai să dezvăluie gustul literar ci şi să descifreze tendinţele filosofice ale unei epoci14 6. Cât timp va exista un interes pentru circulaţia ideilor în lume, nu se va putea spune că preocuparea pentru istoria sorţii pe care opera unui scriitor a avut-o în alte medii decât cele originare este o întreprindere derizorie sau demodată. Istoria receptării unui mare scriitor poate fi interesantă din mai multe puncte de vedere. Dincolo de consemnarea reputaţiei sale, fluctuantă, într-o parte sau alta a lumii, menită să contribuie la conturarea şi mai clară a valorilor perene din operă, această receptare ilustrează progresul socio-cultural şi literar din mediul receptor. Schimbările vitale în gândire şi sensibilitate în ultimul secol în ţara noastră se pot urmări, de exemplu, prin istoria receptării operei lui Charles Dickens.

O voce distinctă în peisajul literar englez, creator al unei opere mereu actuală prin semnificaţiile sale umaniste, Charles Dickens este nume de largă rezonanţă în literatura universală. Scrierile sale s-au bucurat de o audienţă

deosebită în lumea anglo-saxonă şi au avut un puternic răsunet în toată Europa, ceea ce a determinat traduceri şi comentarii în cele mai multe ţări ale continentului, inclusiv în ţara noastră.

Este neîndoielnic, după cum arăta şi Anna Balakian, că aprobarea sau respingerea unui autor la un moment dat poate fi „un indiciu elocvent pentru climatul spiritual al unei epoci: Spuneţi-mi ce citesc şi eu o să vă spun ce fel de oameni sânt44 7. Dovezile ce s-au acumulat privind pătrunderea lui Dickens în viaţa spirituală a cititorilor şi aprecierile critice la adresa scrierilor sale sunt grăitoare pentru configuraţia „codului cultural44 sau a „orizontue lui de aşteptare11 din ariile de cultură în care opera sa a fost receptată.

Istoria receptării lui Charles Dickens în ţinuturile carpato-dunărene simbolizează, în bună măsură, creşterea conştiinţei şi a aprecierii pentru valorile perene din cultura universală şi, totodată, este strâns legată de progresul întregii societăţi româneşti. Explorând atitudinea noastră faţă de Dickens, putem afla mai multe despre noi înşine sub aspectul dezvoltării spirituale şi al efortului de integrare în fluxul comun al umanităţii. Destinul operei sale în România pare să fi urmat un tipar care se suprapune liniei ascendente a vieţii noastre literare şi culturale, având tangenţă cu o serie de factori ca gustul literar, politica editorială, tehnica traducerilor etc.

Criticii români care au scris despre Dickens ne-au lăsat tot atâtea mărturii despre modul cum au perceput şi interpretat lumea lui. Cercetând aceste mărturii vom constata ceea ce au sesizat şi alţii, anume că o serie de idei din exegeza mai recentă au existat în germene de multă vreme, paralel cu interpretări noi şi originale. Indiferent de metodele folosite, comentatorul român a găsit în opera romancierului englez un teren fertil şi un izvor nesecat din care s-au putut nutri valoroase interpretări, ilustrând o adeziune la arta şi etosul din scrisul dickensian.

Unii dintre cei mai de seamă cărturari ai noştri din secolul trecut şi din primele decenii ale secolului al XX-lea

i-au cunoscut şi apreciat opera chiar înainte ca părţi importante ale ei să fi fost traduse în româneşte, şi de la ei ne-au rămas aprecieri valoroase privind universul romanelor sale. Numeroşi alţi comentatori şi critici din perioada interbelică le-au urmat pilda. În ultimii treizeci de ani, paralel cu traducerea sistematică a operei, critica dickensiană din România a continuat să fie prezentă prin articole, studii, prefeţe la romanele traduse. Se poate spune că s-a realizat un progres şi în acest domeniu. Anii ’70, în care aproape s-a încheiat traducerea romanelor lui Dickens, au fost şi cei mai rodnici în privinţa comentariilor pe marginea operei sale, ceea ce nu poate fi decât un fapt îmbucurător, pentru că el confirmă, o dată în plus, că această operă continuă să fie în centrul atenţiei. S-a deschis calea, evident, pentru o sinteză critică.

Pe tot parcursul, atât traducerile cât şi evaluările critice au depins de o serie de elemente ce predominau la un moment dat. De aceea, în considerarea acestor două aspecte ale receptării, pătrunderea în probleme de istorie literară şi culturală, ele teorie literară şi stilistică pare să fie necesară, dacă se urmăreşte o evaluare adecvată a faptelor. În timp ce o simplă trecere în revistă, cu caracter documentar, a datelor receptării, împreună cu coroborarea factorilor colaterali, ar da unui asemenea studiu o valoare oarecum limitată, analiza traducerilor şi plasarea criticii literare într-o perspectivă istorică ar putea fi o contribuţie interesantă. Pare astfel posibil ca receptarea operei lui Charles Dickens să fie văzută ca un proces cu variate şi multiple implicaţii – istorice şi literare, culturale şi psihologice – în care estetica şi stilistica ar avea de spus un cuvânt la rotunjirea tabloului. Este ceea ce încercăm aici, ţinând seama de cercetările anterioare şi extinzându-le sfera, în ideea de a contura un tablou cuprinzător al receptării lui Dickens în România. Cuprinzător nu înseamnă, fireşte, exhaustiv. Cercetarea noastră se bazează însă pe un material destul de bogat spre a îngădui concluzii cu privire la destinul acestei opere în spaţiul cultural românesc. Cititorul va fi singur în măsură să

aprecieze, însoţindu-ne pe această cale.

Note

4 George Steiner, *After Babei. Aspects of Language and*

***Translation,* Oxford University Press, 1977, p. 271.**

6 *Ibidem.*

6 Anna Balakian, *Influence and Literary Fortune: The F.quivocal Junction of Two Methods,* în *Yearbook of Comparative and General Literature,* II (1962), p. 30.

7 Ibidem.

I. DESTINUL UNEI OPERE

Puţini scriitori au suscitat opinii mai contradictorii şi mai diverse decât Charles Dickens. Caracterizat pe rând sau simultan ca romantic şi realist, prozator şi poet, ca cel mai mare romancier şi ca scriitor a cărui artă nu merită a fi luată în consideraţie, Dickens s-a impus atenţiei critice de la început şi a rămas până azi unul dintre scriitorii cel mai mult comentaţi1.

Cei ce nu-i puteau accepta arta sau mesajul l-au numit vulgar şi naiv, în timp ce admiratorii săi au considerat că merită a fi pus în compania celor mai ilustre nume din literatura lumii. Dacă într-o caracterizare de la sfârşitul secolului trecut se putea citi că „te înspăimântă absurda lipsă de semnificaţie a majorităţii personajelor sale, vulgaritatea plictisitoare a majorităţii întâmplărilor, completa imaturitate a multor idei ale sale, inepţia intolerabilă a unei bune părţi a limbajului său” 2, opinie care ni se pare a fi ecoul aprecierilor critice foarte severe ale lui George Henry Lewes („Dickens vede şi simte, însă logica sentimentului pare singura logică pe care o poate stăpâni. Gândirea este în mod ciudat absentă din opera lui. Nu cred că măcar o singură remarcă judicioasă despre viaţă sau caracter se poate găsi în cele douăzeci de volume” 3), cam în aceeaşi perioadă Anthony Trollope, el însuşi unul dintre marii romancieri englezi ai secolului al XIX-lea, recunoştea că „nu există nicio îndoială că cel mai

popular romancier al timpului – probabil cel mai popular romancier englez din toate timpurile – a fost Charles Dickens”, spunând mai departe că „mi se pare că aş greşi plasându-l pe Dickens după

Thackeray şi George Eliot, ştiind că o majoritate atât de mare îl aşază deasupra acelor autori14 4. Câteva decenii mai târziu, T.S. Eliot se făcea ecoul noii sensibilităţi critice când afirma că „figurile lui Dickens aparţin poeziei, ca figurile lui Dante sau Shakespeare prin aceea că o singură expresie a lor sau despre ele poate fi suficientă pentru a le întruchipa întregi înaintea noastră44 5. Evoluţia aprecierilor critice a confirmat intuiţiile lui T.S. Eliot, care au devenit elemente centrale ale scrierilor despre opera lui Dickens. Sintetizând tabloul critic din ultimele decenii, Ada Nisbet constata că „acum este un truism a se recunoaşte că în ciuda talentului său de «corespondent special pentru posteritate», cum l-a numit Bagehot, geniul lui Dickens constă în puterea extraordinară a imaginaţiei sale. Cuvintele cele mai des întâlnite în discuţiile recente sunt «imaginaţie» «poezie», «simbol», «mit», «arhetip» şi «geniu» 44 6.

Acceptarea lui Dickens cu căldură şi admiraţie de către o diversitate de cititori, inclusiv de cei mai rafinaţi, şi respingerea lui din motive estetice sau ideologice de către anumiţi critici indică cel puţin o diversitate de gust. Totuşi obstacolul principal în înţelegerea critică a operei s-a datorat transformării unor principii de teorie literară într-un pat al lui Procust şi încercării de a-l judeca pe Dickens după formule prestabilite. Reacţia lui A.E. Dyson la adresa unor astfel de atitudini critice exprimă foarte tranşant poziţia unei bune părţi a exegezei moderne prin afirmaţia că „Dickens mi se pare a oferi una din probele supreme ale gustului literar. Dacă cititorii au o teorie a literaturii care nu îl poate include pe el, cu atât mai rău pentru teorie; dacă ei au o concepţie de viaţă care este jignită de el, cu atât mai rău pentru ei44 7. Prin confruntarea opiniilor critice s-a ajuns la o diversitate de puncte de vedere. Privite retrospectiv, cu detaşarea cuvenită, acestea ne apar

complementare şi însăşi procesul foarte natural de disocieri critice, de clarificări necesare atestă perenitatea operei, căreia i s-au conferit semnificaţii sporite prin interpretările succesive pe care le-a generat.

Există aproape o unanimitate în a-l considera pe Dickens un mare scriitor naţional. Spiritul şi sensibilitatea engleză s-au recunoscut în opera sa, cu calităţile şi defectele lor.

Fiind un scriitor reprezentativ al naţiunii sale, încă în cursul secolului al XIX-lea Dickens a fost tradus, adaptat şi imitat, iar cititorii din cele mai diverse părţi ale lumii au devenit familiari cu opera sa. În 1924 Oliver Elton scria că „Charles Dickens continuă să aibă, şi în mod sigur va avea şi de-acum, mai mulţi cititori decât orice autor englez al timpului său. Nu numai că a pătruns în întreaga lume anglo-saxonă; el a fost tradus, în întregime sau în parte, în toate limbile Europei” 8. Receptarea lui în atât de multe ţări se explică prin natura superioară a creaţiei sale şi atracţia sa universală. Ilustrând particularităţile psihologiei umane nu numai la nivelul unui grup restrâns şi nici numai dintr-un moment dat, ci la nivelul unei întregi comunităţi etnice în existenţa sa istorică, opera dickensiană dobândeşte tocmai prin aceasta valenţele ce-i deschid drumul spre universalitate: „el a fost mai mult decât englez, exact cum Whitman a fost mai mult decât american, Ibsen mai mult decât norvegian, Tolstoi şi Turgheniev mai mult decât ruşi” remarca W. Walter Crotch, observând că „în timp ce toţi romancierii, ca şi toţi poeţii şi artiştii, trăiesc în propriul lor şuvoi de sensibilitate şi gândire naţională, spiritul lor larg caută o atingere şi simpatie cu natura întreagă şi firea umană. Acest şuvoi de sensibilitate şi curent general de gândire nu este pentru ei limitat de frontiere naţionale şi nici nu este condiţionat de măsurătorile obişnuite de timp şi spaţiu. Izvorăşte din solul bogat al trecutului, pătrunde în adâncurile vieţii naţionale din prezent, se răsfrânge mai departe în înaltele speranţe şi aspiraţii spre un viitor luminos” 9. Un scriitor universal ca Dickens îşi trage seva

din trecutul şi prezentul naţiunii sale sau, altfel spus, din faptul că este în mod sincer angajat în viaţa poporului care l-a produs şi pe care îl exprimă prin mediul superior al artei. Îl putem vedea pe romancierul şi povestitorul englez în raport cu tot ce l-a legat atât de strâns de ţara şi poporul său, viaţa personală, cu bucuriile, speranţele şi durerile sale, făcându-l sensibil faţă de cei din jur, al căror exponent a devenit.

Perioada în care a trăit Dickens a avut luminile şi tenebrele sale. Şi-a petrecut copilăria într-o Anglie ce se bucura de primii ani de pace după conflictul cu Franţa bonapartistă, iar pe scena literaturii engleze a erupt odată cu începutul unei etape noi în istoria modernă a Angliei, marcată prin Legea Reformei (1832). Aceasta a fost o perioadă de intensă industrializare, de aglomerare a oraşelor, de schimbări structurale în economie, schimbări care au fost resimţite mai ales de cei aflaţi pe treptele de jos ale societăţii. Cariera sa literară de peste treizeci de ani s-a desfăşurat într-o epocă de avânt şi efervescenţă creatoare în toate domeniile, de încredere în forţele progresului, dar şi de frustrări cauzate de nerealizarea visurilor de fericire şi prosperitate pentru clasele de jos. Dickens şi-a dat prea bine seama de consecinţele nefaste ale aplicării în viaţa oamenilor a concepţiilor utilitariste şi a moralei puritane.

Asemenea multor contemporani ai săi, gânditori şi oameni de cultură, cum au fost Thomas Carlyle, John Ruskin şi Matthew Arnold, şi scriitori ca W.M. Thackeray, Elizabeth Gaskell şi George Eliot, Dickens şi-a pus talentul în slujba binelui şi adevărului. Romanul a devenit în veacul trecut un gen foarte popular în Anglia şi cei mai mulţi romancieri l-au folosit ca mijloc de exprimare a ideilor personale despre societate. Masele erau dornice de amuzament dar şi de instruire. Timp de câteva decenii, Dickens şi-a asumat misiunea de a le satisface această dorinţă. Evident, el nu putea scrie decât pentru un public care să cuprindă cât mai multe categorii de oameni ca în acest fel cuvântul său să fie auzit de întreaga naţiune, ceea

ce îl face să se asemene în această privinţă cu Molière, care „a dorit ca piesele sale să fie înţelese de bucătarul său ca şi de cei de la curte” 10. Nu putem face abstracţie de consecinţele pe care le-a avut pe planul artei această dorinţă a scriitorului de a se adresa întregii naţiuni, dacă vrem să înţelegem semnificaţia realizării sale globale în istoria romanului.

Cel ce avea să fie supranumit „inimitabilul”, scriitorul cel mai popular al epocii victoriene, a văzut lumina zilei la 7 februarie 1812. Născut la Landport, în districtul Portsea al oraşului Portsmouth, Charles John Huffam

Dickens şi-a petrecut o bună parte a copilăriei în orăşelul Chatham, aproape de Rochester din ţinutul Kent, mai mult în compania cărţilor îndrăgite. Plimbările cu tatăl său, funcţionar la Casieria Amiralităţii, au constituit pentru micul Charles prilejuri de instructive discuţii şi de visare. Teatrul, care l-a fascinat foarte de timpuriu, nu numai că a pus stăpânire pe imaginaţia sa, trezindu-i dorinţa să devină actor, dar i-a cucerit şi sufletul, în aşa măsură încât, deşi n-a devenit actor de profesie cum visase în tinereţe, el i-a rămas profund ataşat în tot restul vieţii, iar natura sa histrionică a pus o puternică amprentă pe tot ce a făcut. Mutarea familiei la Londra a marcat pentru Charles sfârşitul copilăriei luminoase şi la un moment dat părea să însemne şi spulberarea speranţelor sale de viitor. Nenorocirile materiale s-au înmulţit. Tatăl, declarat insolvabil, a ajuns la închisoarea pentru datornici, unde a fost urmat de întreaga familie. Doar Charles a rămas în libertate. Însă el lucra deja la o fabrică de cremă de ghete. Avea atunci 12 ani. Această împrejurare din viaţă i-a dat sentimentul că a fost abandonat de către societate. Când însă mama lui a insistat ca el să rămână la fabrică şi după ce o moştenire ameliorase temporar situaţia lor, scăpându-i de umbra închisorii pentru datornici, Charles a avut sentimentul că este abandonat şi de familie. La vârsta aceea, Dickens a trăit „sentimentul chinuitor că şi-a pierdut copilăria, că zilele fără griji s-au dus. În faţa perspectivelor întunecate ale viitorului, el a trăit nostalgia

anilor fericiţi din trecut, scrie Sylvere Monod, care consideră că „această intensă retrăire a tuturor zilelor fericite pe care şi le putea aminti i-a dat privilegiul de a păstra în prospeţimea sa pură viziunea şi cunoaşterea sufletului de copil şi universul copilăriei1411. Din fericire, el a putut să se întoarcă la şcoală, pe care a mai urmat-o trei ani. După aceea Dickens a fost autodidact, iar existenţa şi-a câştigat-o muncind la un birou de avocatură, apoi ca stenograf pe lângă judecătoriile civile (Doctors Commons) şi, în sfârşit, ca reporter în Parlament pentru diverse ziare. A fost un excelent reporter, la aceasta contribuind şi marea sa dexteritate în stenografie. Numeroasele călătorii prin ţară şi prezenţa sa la dezbaterile politice din Parlament l-au familiarizat cu multe aspecte ale vieţii sociale şi politice. A cunoscut oameni şi locuri, plăcerile dar şi peripeţiile călătoriei cu diligenţa. Ucenicia literară şi-a făcut-o în perioada aceasta. Putea să aibă o strălucită carieră de ziarist, dacă primele schiţe publicate nu ar fi atras atenţia asupra lui şi nu i-ar fi dezvăluit talentul de scriitor.

În acea seară a începutului de iarnă din 1832 când, cu teamă şi emoţie, a introdus în cutia redacţiei de la revista *Monthly Magazine* prima sa schiţă, Dickens bătea la poarta succesului. Au urmat apoi şi alte schiţe fără ca vreuna să fie respinsă de revistele cărora le trimitea, anonim. După un timp, a început să le semneze cu pseudonimul „Boz”, sub care i-au apărut, în 1836, două volume intitulate *Sketches by Boz (Schiţele lui Boz).* Acestea conţineau schiţe şi povestiri înfăţişând scene, caractere şi întâmplări din viaţa marii metropole atât de familiară lui. Puterea de observaţie, umorul plin de vioiciune, sesizarea elementelor mai sumbre şi chiar macabre ale vieţii erau atracţiile principale în aceste scrieri de debut. În plus, cititorii recunoşteau în ele situaţii şi personaje din realitatea imediată. Caracterizând aceste schiţe şi povestiri, Louis Cazamian afirmă că aici atenţia lui Dickens „se concentrase în mod semnificativ asupra vieţii săracilor şi a celor umili şi printre aceste mici camee

ale vieţii londoneze care serviseră ca teren de încercare pentru umorul său, existau anumite subiecte care-l anticipau pe marele reformator4112. Cititorii şi-au dat seama că a apărut scriitorul care, în sfârşit, îi exprima pe ei, pe oamenii de rând, viaţa lor de fiecare zi. Comentariile au fost încurajatoare. Confirmarea sa ca scriitor i-a venit cu noua carte, începută imediat după apariţia schiţelor şi publicată în fascicole lunare, romanul *Documentele postume ale clubului Pickwick* (1837). Nota dominantă a acestei cărţi, umorul, a fost decisivă pentru câştigarea inimii publicului.

Charles Dickens deveni în 1837, la vârsta de 25 de ani, cel mai mare romancier englez în viaţă. Dacă *Schiţele lui Boz,* excelente „cronici44 ale vieţii londoneze din acea vreme, au atras atenţia asupra lui, o adevărată faimă i-a adus primul său roman. Cu *Oliver Twist* (1838), *Nicholas Nickleby* (1839), *Magazinul de antichităţi* (1841), remarcabile prin scenele patetice, Dickens a reuşit să cucerească definitiv publicul. Tot în această perioadă scrie şi un roman istoric, *Barnaby Rudge* (1841), mai puţin reuşit. Urmează apoi romanele din perioada de tranziţie – *Martin Chuzzlewit* (1844), *Dombey şi fiul* (1848) şi *David Copperfield* (1850). Câteva nuvele din seria „cărţilor de Crăciun14 în care Dickens apela, prin intermediul povestirii alegorice sau fantastice, la bunătate şi înţelegere între oameni, au apărut între 1843 şi 1848. A continuat să scrie şi după 1850 „povestiri de Crăciun44, din care unele în colaborare cu Wilkie Gollins. Începând cu *Martin Chuzzlewit,* Dickens se arătă a fi tot mai preocupat de calitatea artistică, interesat să evite laturile mai facile din primele creaţii, să asigure o construcţie mai atentă. În perioada care începe cu *Casa umbrelor*

(1853), scriitorul pierde din spontaneitate şi umorul irezistibil ce-l caracterizaseră până atunci, dar odată cu maturizarea structurală şi stilistică a epicii sale analiza societăţii capătă un caracter tot mai complex. *Timpuri grele*

(1854), *Mica Dorrit* (1857), *Prietenul nostru comun*

(1865) sunt romane în care el ancorează adânc în condiţia socială şi umană, tehnica persuasiunii aliindu-şi ironia şi sarcasmul, scriitura devenind mai sugestivă şi mai rafinată. Noua încercare de roman istoric, *Poveste despre două oraşe* (1859), în care cititorului i se oferea şi o mişcătoare poveste de dragoste, pe fundalul furtunoasei revoluţii franceze, confirmă talentul de evocator al lui Dickens, iar *Marile speranţe* (1862), cu poezia şi farmecul său inegalabil, reconstituie încă o dată, la fel ca în *David Copperfield,* istoria unei deveniri. Sfârşitul ultimului roman dickensian, *Misterul lui Edwin Drood,* titlu fatidic, rămâne învăluit el însuşi în mister, căci scriitorul n-a mai avut răgaz să-l încheie, pana căzându-i din mână la masa de lucru în dimineaţa de 8 iunie 1870, a doua zi survenind moartea sa.

În tot cursul vieţii, de la publicarea primelor schiţe şi până la *Misterul lui Edwin Drood,* Dickens a fost un scriitor foarte activ. Întotdeauna a simţit un puternic imbold de a scrie şi documentele pe care ni le-a lăsat atestă completa sa absorbire în muncă. Fără îndoială, el a avut o energie creatoare neobişnuită, însă, totodată, o dovedesc cercetările recente, Dickens nu a fost un „geniu spontan”. A lucrat cu multă migală şi scrupulozitate la elaborarea romanelor. Sistemul de a le publica în fascicole lunare sau în foiletoane săptămânale i-a impus o anumită organizare a capitolelor pentru fiecare număr, ceea ce ar putea explica, în parte, anumite artificialităţi în sudarea părţilor. În cazul celor mai multe romane, Dickens a avut însă o vedere de ansamblu asupra întregului înainte de a începe primul capitol. Este uimitoare, de fapt, unitatea structurală a romanelor, dacă avem în vedere că până la publicarea lor în volum ele apăreau în fascicole sau foiletoane timp de doi ani, fiecare fragment terminat doar înainte de a fi dat la tipar, ceea ce făcea ca Dickens să scrie continuu sub presiunea timpului şi a editorilor. Pe lângă activitatea constantă de romancier şi povestitor, el a fost un exigent redactor de reviste (cele mai importante fiind *Household Words* şi *AII the Year Round),* a ţinut

discursuri publice, a participat la mişcarea teatrală de amatori, scriind piese, regizând spectacole şi, uneori, jucând el însuşi pe scenă. A făcut dese călătorii pe continent (Franţa, Germania, Elveţia, Italia) şi două călătorii în Statele Unite (1842, 1867). Impresiile de călătorie din America şi Italia le-a consemnat în *Note din America* şi respectiv *Imagini din Italia.* A mai găsit timp să scrie o *istorie a Angliei pentru copii* şi o serie de eseuri adunate în volumul *Un commercial Traveller (Voiajorul necomercial).* Lecturile publice din operă

— Mai ales după 1857 – au solicitat nu mai puţin timpul şi energia scriitorului, ca şi vasta-i corespondenţă, care e, în sine, o dovadă a multiplelor preocupări şi una din cele mai fidele ilustrări ale personalităţii sale. Avem de a face cu o operă impresionantă, în care scriitorul zugrăveşte un tablou vast şi complex al societăţii engleze din secolul al XIX-lea, „într-o gamă şi cu o soliditate şi chiar cuprindere panoramică egalate numai de Balzac” 13.

Ambiţia, memoria excepţională şi munca asiduă au contracarat efectele împrejurărilor nefavorabile din copilăria şi adolescenţa lui Dickens. Lipsa instrucţiei superioare a fost într-o bună măsură compensată de lecturile sale şi de informaţiile pe care literatura şi viaţa i le-au oferit din abundenţă. Dificultăţile financiare ale părinţilor îi umbriseră anii copilăriei, banul rămânând pentru el o preocupare obsesivă şi în restul vieţii. După ce s-a căsătorit (în 1836) a avut nouă copii. Pentru succesul material, care a devenit un imperativ datorită familiei sale mari, nu şi-a cruţat energia şi sănătatea. Moartea sa la 58 de ani poate fi pusă în mod direct pe seama muncii excesive şi a grijilor permanente care i-au întunecat ultimii ani de viaţă. După 22 de ani de căsnicie s-a separat de soţie, însă n-a putut găsi fericire în relaţiile tăinuite cu actriţa Ellen Lawless Ternan. Aşa că, în viaţa personală, Dickens a cunoscut nu numai împliniri ci şi eşecuri. Legătura dintre trăirile autorului şi conţinutul scrierilor nu trebuie exclusă pentru că, după cum observa un critic, „prin folosirea imaginaţiei sale [scriitorul], la urma urmei,

apelează la ceea ce a simţit profund, ce-i animă natura, ceea ce trebuie să iasă din el” *u.*

Cu o imaginaţie şi o putere creatoare mereu vii, Dickens a răspuns unei civilizaţii în plină dezvoltare cu o artă originală, neîncorsetată de scrupule academice. În acelaşi timp însă, această artă avea „viguroase rădăcini în tradiţia literaturii şi artei engleze1115. Dickens a fost înţeles de cititorii săi tocmai pentru că aceştia îşi formaseră gustul la romanul picaresc, la piesele lui Shakespeare şi ale lui Ben Jonson, la comedia şi melodrama din teatrul popular. Pe de altă parte, contemporani ca Surtees şi Marryat reuşiseră să câştige o mare aderenţă în rândul publicului cu povestiri umoristice. Astfel, Dickens s-a înscris într-o tradiţie.

Când Dickens a început să scrie, încă nu existau o estetică sau o teorie a romanului comparabile cu cele pentru poezie şi dramă. În literatura engleză, romancierii descoperiseră câteva căi pentru a asigura unitatea structurală a creaţiei lor prin naraţiunea biografică la persoana întâi (Defoe), prin tehnica epistolară (Richardson), prin organizarea picarescă (Smollett, Fielding). Sub aspectul structurii narative, Fielding crease în *Tom Jones* romanul cel mai complex din secolul al XVIII-lea, în timp ce *Tristram Shandy* al lui Laurence Steme s-a impus în literatura universală în ciuda nerecunoaşterii nici unei reguli compoziţionale. La începutul secolului al XIX-lea, Scott a creat romanul istoric, povestirile sale fiind construite în jurul unor fapte sau evenimente istorice. Jane Austen, contemporană cu Scott, a realizat o artă narativă bine închegată şi o structură solidă prin selectarea cu grijă şi pertinenţă a detaliului şi evenimentelor, întreaga acţiune dezvoltându-se într-o comunitate mică din provincie.

Dickens a cunoscut realizările unora dintre predecesorii săi şi a asimilat o parte din tehnica lor. Filiaţii se pot stabili mai ales cu romanul picaresc, dar şi cu cel sentimental ilustrat de Goldsmith. Teatrul i-a furnizat, de asemenea, multe elemente. După opinia lui J.B. Priestley, „primele sale romane, în mare măsură improvizate, sunt

create sub două influenţe diferite, aceea a romanelor picareşti din secolul al XVIII-lea pe care le devorase în copilărie şi aceea a melodramei contemporane” 16. În mod vizibil, cu timpul Dickens a depăşit aceste influenţe timpurii. De fapt, fiecare din romanele scrise înainte de *Casa umbrelor* marchează un pas către descoperirea acelor tehnici care să-i permită realizarea scopului său de cuprindere panoramică a societăţii prin multiple fire narative, alternări şi contrastări de planuri, toate subordonate unei sau mai multor teme centrale şi subsidiare. Inovaţia sa, la care a ajuns prin experiment, ar consta, în opinia lui Earle Davis, într-o concepţie nouă a romanului concretizată în „evoluţia sa de la mijloace multiple şi contrastante în naraţiune la structura panoramică asociată cu un simbolism care învăluie întreaga acţiune” 17. Cucerirea de către Dickens a unor teritorii noi din vastul domeniu al artei compoziţionale şi al tehnicii narative ca şi eliminarea pe parcurs a manierismelor şi procedeelor dăunătoare stilului său nu s-a realizat într-un progres continuu, în linie dreaptă. Permanent şi neobosit însă, Dickens a fost un căutător de tipare noi. În aspecte esenţiale ale artei, fiecare roman al său îşi are nota proprie, originală şi inconfundabilă, marcând o evoluţie în tehnica romanescă. Lui Dickens i se pot recunoaşte nu numai efortul ci şi succesul, cu toate lipsurile inerente începutului, de a fi creat, cu mijloace proprii, o formă care s-a dovedit, în părţi importante ale ei, suficient de durabilă pentru a suscita interesul celor mai pretenţioşi critici ai posterităţii.

Dacă convenţiile literare încă nu-i impuneau criterii de construcţie, convenţiile morale, stricte şi limitative, nu-i îngăduiau scriitorului din vremea lui Dickens să se exprime fără înconjur în privinţa anumitor relaţii umane. Romancierii victorieni de la mijlocul veacului trecut se conformau unei convenţii de a scrie numai ceea ce se putea citi cu glas tare în familie şi ceea ce putea să stea în rafturile bibliotecii familiale. Poate că mai mult decât alţi confraţi ai săi Dickens s-a conformat acestei convenţii,

care a fost şi o condiţie a popularităţii sale. Ştiind ce doreşte publicul cititor, el a adoptat tonul care se potrivea cel mai bine momentului, dar a rămas sincer cu sine, cu arta scrisului, cu propriile sale idei despre umanitate. Conformarea lui la unele convenţii impuse de societate nu i-a anulat vitalitatea imaginaţiei. Imaginaţia a găsit căi noi de exprimare. Se afirmă că Dickens, în general, „s-a conformat convenţiilor fatale din literatură cerute de clasa sa, care a respins adevărurile neconfortabile despre viaţa socială şi sexuală a omului, pe care clasa sa nu dorea să le audă” 18, dar el a acceptat aceste convenţii pentru a avea acces liber şi nestingherit către inima şi sensibilitatea cititorilor de toate vârstele şi din diferitele clase sociale. În acelaşi timp a reuşit să spună destul de mult celor care doreau să găsească în romanele sale o imagine a societăţii şi a relaţiilor dintre oameni. Poate că, aşa cum susţine

G. Wing, Dickens nu a cunoscut ca Dostoievski „vastele ţinuturi ale sufletului44 sau „înfricoşătoarele coridoare ale spiritului4419. Tot aşa de bine s-ar putea spune că le-a cunoscut, însă nu le-a exprimat în acelaşi mod, din motive multiple. Încrezător în puterea artei de a transforma, Dickens s-a bazat pe preferinţele de lectură ale publicului la începutul carierei sale. Făcându-i pe oameni să râdă şi astfel să-şi elibereze tensiunile interioare, el a început să dezvăluie şi relele din jur, treptat, invitându-şi cititorii să alterneze râsul cu reflecţia. În limitele acceptate, Dickens a realizat două lucruri: a servit arta căreia i s-a dedicat şi le-a spus cititorilor adevăruri despre ei şi lumea lor.

Alături de numeroase elogii apărute în reviste, se puteau citi încă de la începutul activităţii literare a lui Dickens şi observaţii, mai mult sau mai puţin binevoitoare, care vizau erorile de construcţie, inabilitatea de a închega o intrigă, exagerările, unele manierisme, carenţe ale stilului, excesul de melodramă şi sentimentalism. Aceste observaţii îl nemulţumeau, desigur, pe Dickens, care a fost întristat de neînţelegerea dovedită de unele sectoare ale criticii, însă primirea mereu călduroasă din partea

admiratorilor săi şi larga popularitate printre cititori au fost suficient de compensatorii pentru a-şi păstra statutul de cel mai mare romancier şi povestitor, fără un rival potenţial, în primii zece ani ai activităţii sale literare. După ce a apărut Thackeray, critica a putut face o comparaţie între cei doi scriitori şi, în mod natural, unii s-au raliat definitiv autorului *Bâlciului deşertăciunilor,* la fel cum, peste un alt deceniu, alţii aveau să recunoască în George Eliot, autoarea *Morii de pe Floss,* romancierul ideal. În 1865, Henry James, pe atunci un nume mai puţin cunoscut, recenzând *Prietenul nostru comun* scria foarte categoric că „ar fi, după părerea noastră, o nedreptate făcută omenirii să-l punem pe Dickens printre cei mai mari romancieri44, unul dintre motivele date de el fiind acela că Dickens „nu a adăugat nimic înţelegerii de către noi a caracterului uman44 întrucât deşi „dl. Dickens este un mare observator şi un mare umorist44 el nu are „nicio urmă de filosof în el44 20. Sub pana matură a scriitorului, societăţii i s-a conturat o imagine mai apropiată de realitate. Dickens abandonase umorul blând şi îmbrăcase mantia satirei, ironia muşcătoare îi luase locul veseliei explozive, el coborâse din Edenul *Documentelor postume… în* ceaţa londoneză ce învăluia înalta Curte de Justiţie din Casa *umbrelor, în* nordul industrial din Timp*uri grele, în* culisele puterii din Mica *Dorrit, păt*runzând în esenţa fenomenelor sociale: corupţie, injustiţie, birocraţie şi consecinţele acestora. În plus, multe din modalităţile „tehnice44 folosite de Dickens erau cu totul noi pentru acea vreme şi în tot cazul diferite de cele cu care îşi obişnuise cititorii.

Abia când secolul al XX-lea a produs opere asemănătoare prin pana unor Thomas Mann, James Joyce şi Franz Kafka a fost posibil să se releve arta majoră din aceste romane.

Cu toate surprizele oferite de Dickens cititorilor săi sub aspectul structurii şi tehnicii narative din unele romane ale ultimei perioade, cei mai mulţi i-au rămas credincioşi în timpul vieţii. Critica a subliniat şi în această

etapă puterea sa de observaţie, forţa imaginaţiei, obiceiul de a spune adevărul, dragostea pentru săraci şi asupriţi. Asemenea aprecieri au continuat şi după moartea lui, admiratorii idolatrizându-l chiar mai mult decât înainte. Spre sfârşitul secolului s-a produs însă o netă demarcare a poziţiilor critice şi, cel puţin în Anglia, s-au făcut auzite reacţii negative repetate din partea adepţilor esteticului pur sau a celor care reprezentau noile tendinţe în roman21. Pe de altă parte, în aceeaşi perioadă şi în deceniile următoare, nu au lipsit aprecieri pozitive din partea unor critici foarte distinşi din Anglia şi de pe continent.

În ceea ce priveşte succesul lui Dickens printre cititori, istoricul receptării sale din 1836 şi până azi arată că nu a existat nicio perioadă în care romancierul englez să nu se fi bucurat de atenţia caselor de editură. Chiar şi atunci când unii critici îi subestimau arta sau se făceau auzite aprecieri pesimiste privind prezentul sau viitorul său, cititorii continuau să manifeste interes pentru opera sa, dacă judecăm după criteriul ediţiilor şi al tirajelor vândute.

O adevărată renaştere în exegeza dickensiană s-a produs pe la mijlocul acestui secol. Cotitura a fost marcată prin studiile lui Edmund Wilson, Humphry House şi George Orwell. Exegeza a intrat în perioada sa de maturitate şi tot ce se scrisese valoros până atunci a pregătit calea pentru această etapă calitativ superioară. Ideile bune din studiile anterioare au fost preluate şi dezvoltate. Au urmat numeroase lucrări substanţiale ce se constituie într-un edificiu critic monumental.

Luate în totalitate sau în parte, lucrările apărute până în 1940, indiferent de unghiul motivaţiei, suferă, cu rare excepţii, de o anumită subiectivitate22. Autorii lor îşi exprimau atitudinea faţă de universul dickensian sau făceau afirmaţii privind unele componente ale artei prin prisma unei optici dictată de simpatia sau antipatia faţă de autor, adesea dintr-o pornire polemică. Cei care îl susţineau nu-i vedeau greşelile. Dimpotrivă, detractorii

erau orbi la calităţile sale. Nici unii, nici alţii nu contribuiau prin aceasta la elucidarea problemei. Parti-pris-urile creau impresia de campanie prosau contra Dickens. Totuşi, s-au scris lucruri memorabile despre Dickens şi în această perioadă, în ambele tabere, despre personaje, atmosferă, viziunea scriitorului, critica socială, valoarea morală a operei, evidenţiindu-se importanţa umorului şi a grotescului în universul artei lui Dickens. În general, a fost preferat Dickens din primele romane, de la *Documentele postume* până la *David Copperfield.*

Revirimentul produs după anii ’40 a fost salutar23. El a salvat exegeza dickensiană dintr-un impas, la care s-a ajuns prin transformarea unor formule repetate la infinit în locuri comune, incapabile să explice perenitatea artei scriitorului. În acelaşi timp, descoperindu-se, prin supunerea la obiect, adevăratele dimensiuni artistice ale operei, s-a realizat reconsiderarea întregii moşteniri dickensiene din perspectiva cititorului modern, acordându-se atenţia cuvenită romanelor târzii. Un alt fapt important este acela că opera lui Dickens s-a bucurat de mai multă atenţie din partea criticilor de profesie. Edgar Johnson, S. Monod, J. Hillis Miller, K.J. Fielding, F.R. Leavis, Barbara Hardy – ca să menţionăm doar câteva nume dintr-un grup impresionant de mare –, cu deplină stăpânire a instrumentelor de lucru, au supus-cr unor analize obiective, de specialitate, prin aplicarea celor mai riguroase criterii exegetice, în lumina ultimelor metode de analiză. Dacă primii o sută de ani au produs în mare măsură o critică sentimentală, în ultimii patruzeci de ani am asistat la exercitarea asupra lui Dickens a practic tuturor metodelor exegetice moderne, diversele şcoli critice întâlnindu-se pe terenul fertil al operei sale. S-a ajuns la o sinteză critică, dar nu încă definitivă. S-au acumulat însă suficiente cunoştinţe despre operă pentru ca noile generaţii de critici să poată porni de la un nivel mult superior celui din prima jumătate a veacului nostru. Important este, după opinia lui Graham Smith, ca în abordarea operei dickensiene critica să vadă în ea unitatea

dintre estetic, social şi psihologic, Dickens fiind „un scriitor creator care poate fi înţeles prin mijloacele criticii literare11 24, cu condiţia ca cele trei elemente amintite să fie luate împreună.

În întreaga sa viaţă, Dickens a fost în căutarea unei armonii cu lumea din jur. Spirit neliniştit, rareori a avut sentimentul unei depline fericiri în războiul permanent dintre inimă şi raţiune, Dickens nu a reuşit să armonizeze cele două forţe interioare. Ambivalenţa, dedublarea, puternic înrădăcinate în propria sa natură, se transmit întregului său mod de a percepe lumea. Numai la o lectură superficială romanele sale oferă stări limpezi, univoce. Intuirea stărilor ambigui, a existenţei unor mobiluri inexplicabile care-i fac pe oameni să acţioneze într-un fel sau altul, a prezenţei în aceeaşi fiinţă a unor forţe capabile să înalţe dar şi să distrugă nu pot fi văzute decât ca o manifestare a unei sensibilităţi în stare să cuprindă o foarte vastă arie a lumii interioare. În această privinţă, diferenţa dintre el şi confraţii săi de mai târziu constă doar în aceea că el a folosit subtila artă a sugestiei în loc de descrierea explicită.

Romanele lui Dickens, se ştie, abundă în acţiune exterioară. Gesturile, mimica, vorbirea personajelor, mişcarea lor în „scenă” conferă lumii sale acel sentiment de vitalitate şi dinamism. îi lipseşte oare acestei lumi adâncimea, cum afirmă unii critici? Permanenta explorare de către Dickens a lumii sentimentelor conferă personajelor o putere specială asupra cititorului întrucât, aşa cum afirmă Conveney, „societatea pentru el este o emanaţie din lumea sentimentelor omeneşti asupra căreia, în revers, a avut, la rândul său, cea mai mare influenţă. El şi-a plasat arta în lumea sensibilităţii creatoare şi distructive” 25. Începând cu *David Copperfield* se poate vorbi de analiză psihologică şi la Dickens, fără ca aceasta să fie completă. În toate romanele de maturitate artistică există însă indicii ale intenţiei autorului de a reprezenta o evoluţie a personajului. El a realizat o trecere uimitoare spre aceasta când a început să exploreze „acel domeniu al

experienţei umane pe care o cunoaştem şi, de la înălţimea piedestalului nostru freudian, o numim subconştient” 26.

Romanele sale târzii, mai complexe în ceea ce priveşte tratarea sentimentului iubirii sau portretizarea femeilor – sugerează că propriile experienţe i-au fost utile în analiza matură şi pătrunzătoare a relaţiilor umane. Sensibilitatea sa crescută l-a ajutat neîndoielnic să înţeleagă şi să interpreteze mult mai bine lumea din jurul său, însă arta cu care a dat viaţă acestei lumi s-a născut dintr-o aplicare conştientă a unor tehnici spre care el a evoluat datorită necesităţilor interne ale creaţiei.

Scriitorii victorieni au folosit arta literară în scopul insuflării unor înalte idealuri etice şi morale, opunând societăţii nedrepte, comercializate şi denaturate altruismul, iubirea, dezbărarea de egoism. Ochiul lui Dickens a fost permanent aţintit asupra societăţii. Au devenit tot mai limpezi pentru el cauzele care provoacă nefericirea celor mulţi. Suferinţele fizice şi chinurile sufleteşti ale acestora sunt exprimate adesea prin imagini care capătă putere de simbol. Pe rând, privirea lui a cuprins categorii sociale şi instituţii, apucături rele mai vechi sau mai noi, pana sa sondând neobosită condiţia umană. O judecată explicită 27 nu este de aşteptat de la arta lui pentru că „cel mai impur dintre romancieri, Dickens a fost, de asemenea, un gânditor impur, tot atât de impur în ambele privinţe ca şi Balzac, Hugo şi aceia dintre ruşi care şi-au luat o parte din avântul lor de la el” 28. Nu putem judeca un roman după cantitatea de realitate socială şi istorică pe care o încorporează, romancierul fiind, pe bună dreptate, „perfect liber să-şi facă propria selecţie din materialul social şi istoric, iar acesta poate fi unul îngust1129.

Dacă radicalismul dickensian nu va câştiga toate sufragiile pentru că există chiar o tentă conservatoare în concepţia sa, nu este mai puţin adevărat că a fost din toată inima de partea năpăstuiţilor. După cum observă Monod, „asemeni apărării copiilor sau criticii închisorilor şi magistraţilor, precum şi caricaturizării Parlamentului, a

monarhiei şi a aristocraţiei, apărarea de către el a săracilor şi a poporului este un scop permanent al operei sale” 30. Critica socială din opera lui Dickens nu vizează doar unele instituţii – închisoarea pentru datornici, azilurile pentru săraci, instituţiile judecătoreşti, sistemul de învăţământ – ci pătrunde în însăşi esenţa caracterului relaţiilor umane din societatea în care simpatia şi afecţiunea sunt înlocuite cu valori economice, materiale. Obiectivele atacurilor sale se leagă în cele din urmă prin „recunoaşterea de către el a lipsei de dragoste, dreptate, unitate dintre om şi natură, prin perceperea plină de subtilitate a transformării valorilor morale în valori economice şi degradarea relaţiilor umane şi ale grupurilor”, spune Barbara Hardy, după opinia căreia „rezultatul se vede în creaţiile mai unificate structural şi într-un sentiment al sacrificiului uman în capitalism văzut cu precizie într-un mod care în unele privinţe se apropie de cel marxist” 31. Într-adevăr, ceea ce Engels avea să constate în *Situaţia clasei muncitoare din Anglia* fusese surprins în mod intuitiv în lumea zugrăvită de Dickens. Karl Marx, pe de altă parte, vorbind de „strălucita şcoală actuală de romancieri din Anglia, ale căror pagini fine şi elocvente au dezvăluit lumii mai multe adevăruri politice şi sociale decât toţi politicienii, publiciştii şi moraliştii la un loc” 32, l-a aşezat pe Dickens pe primul loc în rândul acelor romancieri, alături de Thackeray, Charlotte Brontë şi Elizabeth Gaskell. William Lovett, o figură marcantă a Mişcării Cartiste, scria la moartea lui Dickens că „în felul său propriu, inimitabil, el a făcut poate mai mult ca să dezvăluie răul şi nedreptatea şi să îmbunătăţească societatea din punct de vedere social şi politic decât oricare muncitor sau scriitor din acest secol” 33. Asemenea recunoaşteri, alături de nenumărate alte aprecieri elogioase despre impactul unei opere asupra conştiinţelor, sunt şi un elogiu adus artei scriitorului, felului său „propriu, inimitabil” de a se exprima.

Pentru a trezi în contemporanii săi sentimente care să contribuie la ameliorarea relaţiilor umane şi sociale,

Dickens a încercat să atingă resorturile intime ale fiinţei omeneşti, apelând la emoţiile generatoare de acţiuni nobile. Fiind el însuşi unul dintre cei ce au suferit din cauza insensibilităţii oamenilor, cu multe visuri ale copilăriei umbrite de împrejurări nefaste, care i-au lăsat o rană greu cicatrizată, Dickens a simţit nevoia de a înfăţişa în cărţile sale universul atât de fermecător, dar mereu ameninţat, al copilului. Punând copilul în centrul unor romane şi arătând câte obstacole stau în calea dezvoltării sale armonioase, din cauza neînţelegerii de către societate a nevoilor şi înclinaţiilor specifice vârstei, scriitorul a dorit să-şi ajute contemporanii în redobândirea căldurii sufleteşti, a afecţiunii pierdute în goana după bunăstare materială şi astfel să devină, totodată, mai sensibili la soarta celor care, handicapaţi în lupta vieţii, aveau totuşi drept la respectul demnităţii lor, la condiţii mai umane de existenţă.

Dickens a scris, ca mulţi dintre contemporanii săi, sub influenţa romanticilor! l putem considera chiar, împreună cu Richard Stâng, ca un „moştenitor direct al tradiţiei romantice14, căci „marii romancieri, chiar mai mult decât poeţii victorieni, au moştenit ardoarea profetică a poeţilor de la începutul secolului44 34. Moştenind spiritul romanticilor, care-i va colora întreaga operă, Dickens a continuat şi dezvoltat tradiţia romanului englez din secolul al XVIII-lea cu un puternic filon realist, devenind, prin tendinţele şi orientările fundamentale ale scrisului său, unul din reprezentanţii de seamă ai romanului realist englez din secolul trecut, alături de Thackeray, Trollope, George Eliot şi George Meredith.

Gen popular prin scrierile lui Walter Scott, la începutul secolului al XIX-lea, însă decăzut apoi din cauza unor scriitori minori, romanul ajunsese o îndeletnicire puţin respectată în Anglia şi era în pericol de a-şi pierde prestigiul fragil pe care şi-l dobândise. A fost meritul lui Dickens de a fi restabilit legătura cu creaţia unor înaintaşi şi de a fi insuflat o nouă viaţă acestui gen, făcându-l din nou popular şi respectat. După cum sublinia Jacques

Souvage, „romanului, un gen «nou», i-a trebuit mult timp pentru a se impune alături de alte forme literare ce s-au dezvoltat din antichitate. A existat o perioadă când scrierea de romane trecea drept un amuzament pentru artişti de mâna a doua şi, în consecinţă, cititorii de romane erau dezaprobaţi. Secolul al XIX-lea a putut să schimbe acest curent de opinie pentru că scriitori de geniu, precum Dickens, au reuşit să atragă un număr aşa de mare de cititori, încât nu mai era nevoie de scuze pentru distracţie” 35. Bine familiarizat cu opera predecesorilor şi contemporanilor, Dickens s-a încadrat într-o tradiţie, dar a deschis şi căi noi.

În testamentul lui Dickens găsim următoarele cuvinte: „Doresc ca ţara să-şi amintească de mine pe baza operelor publicate la care să se adauge amintirea prietenilor despre felul cum m-au cunoscut” 36. În adevăr, sufletul lui Dickens se află în romanele, schiţele şi povestirile sale, în fiecare cuvânt pe care l-a scris, iar amintirea prietenilor săi întregeşte portretul omului care, cu tot zbuciumul său din viaţa particulară, a servit până în ultima clipă arta şi prin aceasta întreaga omenire. Opera lui Dickens rămâne pentru totdeauna martorul cel mai convingător al contribuţiei sale absolut originale la literatura engleză şi universală.

Istoria literară, folosind atât opera cât şi biografia scriitorului, a creat două imagini despre Dickens. La început se credea că traiectoria vieţii sale are strânse asemănări cu cea a unora din eroii romanelor scrise de el: eroul s-a născut în circumstanţe neprielnice, s-a zbătut, dând dovadă de răbdare şi perseverenţă, şi în cele din urmă şi-a primit răsplata. Mesajul era optimist şi se credea că scriitorul şi-a relatat principalele etape ale vieţii în *David Copperfield* al cărui sfârşit este dintre cele mai fericite. Legenda orfanului care a devenit scriitor de succes, cu lumea la picioarele sale, a ajuns să fie considerată povestea vieţii lui Dickens, chiar dacă el nu a fost orfan. Ce s-a întâmplat în ultimii douăzeci de ani de viaţă nu se ştia, căci şi cei apropiaţi au preferat să

păstreze o deplină discreţie, menită să conserve imaginea acreditată. Însă romanele ulterioare erau oarecum în dezacord cu imaginea general acceptată a unui Dickens optimist; în ciuda „happy-end”-ului ele dădeau un sentiment de apăsare, chiar dacă binele încă triumfa. Cei ce nu gustau aceste romane le puteau uşor da la o parte şi se puteau întoarce la lumea fără prea multe umbre a lui Pickwick, la povestea de succes a lui David şi chiar la patetismul biografic al Micuţei Nell.

Imaginea unui Dickens optimist se datorează în bună măsură lui John Forster, unul dintre prietenii cei mai apropiaţi ai scriitorului şi sfetnic intim, care a publicat, în 1872 – 74, *Viaţa lui Charles Dickens.* Biografiile ulterioare nu au făcut decât să perpetueze această imagine, timp de o jumătate de secol, fără a adăuga fapte noi la cele comunicate de Forster. Odată cu publicarea, începând din 1934, de noi documente despre relaţiile scriitorului cu actriţa Ellen Ternan, relaţii care au dus şi la separarea de soţie, a început să se contureze o imagine nouă despre omul Dickens. Idolul avea picioare de lut. Legenda că Dickens a fost cel mai fericit dintre victorieni şi un *pater familias* ideal s-a năruit. Dramele personale din a doua parte a vieţii au dezvăluit o natură mult mai complexă decât s-ar fi putut bănui. Biografii şi exegeţii i-au reconsiderat viaţa şi opera în lumina noilor date, cei mai activi în această direcţie fiind dickensienii americani, care în perioada imediat postbelică au conturat imaginea unui Dickens pesimist. O nouă biografie, completată cu ultimele detalii, a fost publicată în 1952 de Edgar Johnson – *Charles Dickens, His Tragedy and Triumph* – şi considerată de Ada Nisbet ca fiind biografia cea mai completă a scriitorului.

Abordarea psihologică a operei lui Dickens, iniţiată prin studiul lui Edmund Wilson – *The Two Scrooges (Cei doi Scrooge)* – şi aplicată apoi în mod extensiv de unii exegeţi, mai ales în varianta sa psihanalitică, deşi inovatoare şi deschizătoare de perspective interesante, a avut, din cauza unilateralităţii ei, şi o trăsătură negativă

pentru că tonul mai sumbru al ultimelor romane a ajuns să fie explicat ca o proiecţie a „personalităţii maniac-depresive” a lui Dickens. Adesea întâlnim explicaţia că imaginea despre societate era o reflectare a propriilor chinuri sufleteşti ale lui Dickens şi a lipsei de armonizare cu lumea. În procesul descoperirii şi explicării laturii mai întunecate a vieţii şi scrierilor sale – romanele de maturitate fiind încadrate în categoria „romanelor sumbre” –, câştigurile au fost diminuate de unilateralitatea tabloului, totul fiind îngropat sub jargonul sufocant al psihanalizei care nu putea satisface simultan spiritele morbide şi pe cele pline de viaţă. Atenţia era mai ales concentrată asupra romanelor târzii, unde metoda s-a dovedit a fi mai rodnică, însă extinderea ei şi la romanele timpurii a condus la rezultate nesatisfăcătoare şi neconvingătoare. Se poate crea impresia că Dickens a fost nemulţumit de societate nu din cauza valorilor inacceptabile ale acesteia, ci din cauza unui complex al personalităţii. Chiar dacă s-ar admite că Dickens a fost un maniac-depresiv în stările sale sufleteşti profund conflictuale, spune A.E. Dyson, „care alt maniac-depresiv ne interesează?” şi subliniază ineficienţa clişeelor psihologice şi a speculaţiilor biografice în explicarea geniului: „Cunoaşterea biografică ar putea chiar să piardă din importanţă (deşi, desigur, nu întreaga importanţă) pentru criticul literar, în proporţie directă cu grandoarea artei sale” *37.*

În literatură, ca şi în alte domenii, acţionează criteriul selecţiei pe o lungă perioadă de timp. Decantările succesive ajută la reţinerea acelor opere care nu sunt alterate de trecerea timpului ci, dimpotrivă, par a fi mereu contemporane cu cel puţin o parte din masa cititorilor. Perenitatea se dobândeşte prin confirmările acordate diverselor straturi ale operei. Aceste straturi, dacă există, se dezvăluie cu fiecare lectură nouă, opera rămânând mereu proaspătă. Al. Philippide spunea că „opera literară ea însăşi nu e completă decât după ce timpul i-a acordat dimensiunile definitive, clasând-o şi aşezând-o la locul care

i se cuvine. Şi prin timp, aici, înţeleg media judecăţilor succesive asupra unei opere, medie care înfăţişează o selecţie a acestor judecăţi, făcută în colaborare cu gustul publicului” 38. Cititorului de rând poate că i-a plăcut Dickens dintr-un cu totul alt motiv decât cel pe care critica îl oferea în discutarea artei sale. Este însă o realitate a receptării lui Dickens că atât publicul cât şi critica, fiecare cu modul său de a-şi manifesta aderenţa, şi-au dat girul lor operei pe care o discutăm, chiar dacă uneori din motive diferite. Au existat însă şi multe tangenţe între public şi critică şi se prea poate că aceasta din urmă să fi contribuit substanţial la un interes crescând pentru scriitor în epoca mai recentă.

S-a scris mult pe marginea relaţiei dintre popularitatea unui scriitor şi valoarea estetică a creaţiei sale şi poate că Dickens a prilejuit în această privinţă cele mai aprinse controverse. Unii critici au pornit în trecut de la premisa că un scriitor aclamat de marele public nu poate să aibă decât o artă inferioară. Timpul a demonstrat falsitatea unui asemenea raţionament. Făcând abstracţie de criteriul popularităţii şi judecând-o pe temeiul meritelor sale intrinseci, critica a trebuit să confirme până la urmă ceea ce fusese intuit de generaţii întregi de cititori cu gusturi şi preferinţe extrem de diverse. Estimarea operei artistice a lui Dickens de pe poziţii obiective i-a evidenţiat atât marile sale calităţi cât şi deficienţele. Asemenea tuturor creatorilor de geniu, alături de care poate fi pus, Dickens nu este un scriitor fără imperfecţiuni. Lui i se aplică, în bună măsură, ceea ce spusese Longinus: „Precizia în fiecare detaliu atrage cu sine riscul de a fi meschin, pe când la cei foarte mari, ca şi la cei foarte înzestraţi, este inevitabil ca ceva să fie neglijat. Este probabil inevitabil ca talentul inferior şi mediocru să rămână în cea mai mare parte în siguranţă şi impecabil pentru că evită riscul şi nu ţinteşte spre înălţimi, însă marile calităţi sunt totdeauna precare tocmai din cauza mărimii lor” 39. Greşelile sale au fost identificate şi explicate. Nu a rămas, pare-se, nimic nesesizat, nimic

necriticat şi cu toate acestea nu i s-a putut nega dreptul la cel mai înalt piedestal din lumea literelor. După cum observa Wagenknecht, „Dickens are destule greşeli pentru a scufunda o întreagă flotilă de scriitori minori, însă el navighează mai departe, în ciuda lor, mânat de acea înzestrare minunată de energie creatoare, care, între scriitorii englezi, e întrecută numai de Shakespeare şi egalată numai de Scott” 40.

În cele două bătălii – una pentru câştigarea inimii cititorilor, alta pentru convertirea criticii la recunoaşterea estetică a artei sale –, Dickens a ieşit învingător. Dăruindu-se cu toată inima şi energia slujirii prin scris a naţiunii din care s-a ridicat, cu convingerea că misiunea sa de scriitor era de a se adresa maselor largi şi nu publicului select, marele povestitor şi romancier englez din secolul trecut a creat, în acelaşi timp, operă de artă.

Aprecierea plină de căldură a contemporanilor a fost cu timpul întregită de recunoaşterea critică neechivocă a contribuţiei sale absolut originale la dezvoltarea romanului modern.

Alături de comic, grotescul formează coloana de susţinere a marelui edificiu romanesc dickensian. Dispare la el conturul definit, linia armonioasă, hotarul dintre oameni şi lucruri. Se produce un transfer de atribute. Ridicolul existenţei este îngroşat sau atenuat, dar o nelinişte febrilă minează la tot pasul echilibrul. Grotescul devine un mijloc de proiectare a viziunii despre lume. Detaliile abundente din romanele dickensiene ca şi din cele balzaciene oferă ceea ce Henry James a numit „densitatea specificaţiei” care serveşte, evident, la întărirea sentimentului că ce se înfăţişează constituie o imagine a societăţii aşa cum a fost în realitate. Însă aproape în toate romanele sale găsim o nereţinută manifestare a unei fantezii prin care el transcende realul şi intră în domeniul basmului, al mitului şi folclorului în care, după cum arată Harry Stone, introduce un amestec din romanul gotic, poveşti cu strigoi, melodramă, pantomimă, alegoria bunyanescă, toate aceste elemente făcând parte

din „concepţia sa suprarațională despre viață; el găsea asemenea elemente convenabile pentru că ele stimulau imaginația, o imaginație formată şi sensibilizată de logica şi fantezia basmelor” 41.

Gpera lui Dickens a servit şi va continua să rămână un termen de comparație, la care se vor raporta operele cu elemente similare, fără ca eventualele asemănări să implice neapărat ideea de influenţă. El a fost un premergător, un deschizător de drumuri. Dacă unii urmaşi au reuşit să realizeze mai bine ceea ce el numai a schiţat sau sugerat, i se poate recunoaşte meritul de a fi descoperit căi noi pentru roman.

Greu de dovedit, influenţele sunt, în cele mai multe cazuri, contestate chiar de către scriitori. Mark Twain, umoristul american, foarte familiarizat cu tot ce a scris Dickens, despre care în însemnările sale notase cândva că „creează literatură de mâna întâi”, a negat categoric asemănările sesizate de critici între Micawber şi al său colonel Sellers din *Epoca de aur (The Gilded Age),* văzând în asemenea comparații „un fel de ameninţare şi s-a simţit obligat să se disocieze de Dickens cât mai mult” 42. Fără să ne putem pronunţa, desigur, în chestiunea influenţei lui Dickens asupra lui Twain, am dat acest exemplu pentru a ilustra o situație mai generală. Există însă o altă categorie de scriitori care, citindu-l pe Dickens, şi-au exprimat, în jurnalele de însemnări, scrisori etc., admirația şi îndatorirea faţă de el. Posibilitatea influenţei, deşi nu a imitației literale, nu trebuie să fie exclusă. Probabil că explicația pentru genul de influenţă pe care o exercită un scriitor mare asupra altui scriitor mare este dată de Angus Wilson. Într-un anumit context el făcea precizarea că „un scriitor mare îţi afectează întreaga concepţie, întreaga viziune, întreaga lume ficţională în care trăieşti14 43, iar cu alt prilej, referindu-se la influenţa lui Dickens asupra sa, scria că „niciun alt scriitor n-a fost un stimul aşa de mare pentru modul meu de a scrie romane44 44.

Cercetând ecoul operei lui Dickens în întreaga lume

— Traduceri, exegeză, influenţe – Ada Nisbet făcea

observaţia că, deşi s-a scris puţin de importanţă ştiinţifică sau critică despre influenţa străină a lui Dickens în afară de Franţa, Germania şi Rusia, „oriunde priveşti în istoriile literare ale oricărei ţări, Dickens este acolo44 45. Din literatura engleză, Gissing, Shaw şi Conrad sunt printre scriitorii care şi-au mărturisit deschis admiraţia pentru Dickens, iar atracţia pe care a avut-o pentru scriitori ca Orwell, Graham Greene şi Joyce Cary este evidentă „prin ceea ce au scris despre el cât şi în ceea ce au creat ei înşişi 44 4G. Există numeroase studii în care se vorbeşte despre influenţa lui Dickens asupra diverşilor scriitori din literatura engleză şi străină. Unora dintre ei li s-a atribuit eticheta de „dickensieni44 –

H. G. Wells, J.B. Priestley. Trăsături dickensiene au fost însă sesizate şi la Henry James, Marcel Proust, Franz Kafka şi James Joyce, F. Scott-Fitzgerald, William Faulkner şi John Steinbeck. Unele dintre cercetările făcute se concentrează asupra asemănărilor de teme, motive şi, desigur, personaje. Mark Spilka a realizat un studiu foarte solid despre relaţia Dickens-Kafka. Critica este aproape unanimă în recunoaşterea semnificaţiei deosebite pe care opera lui Dickens a reprezentat-o pentru Kafka. Dar credem că concluziile la care ajunge E.W. Tedlock Jr. privind imitarea de către Kafka a lui *David Copperfield* în *Amerika* sunt în general valabile pentru cele mai multe dintre studiile despre influenţe: „Părerea mea este că ceea ce l-a interesat cel mai mult pe Kafka a fost realizarea de către Dickens a anumitor calităţi ale experienţei care nu pot fi reduse la explicarea religioasă sau socială şi care erau în mod deosebit compatibile cu propria sensibilitate a lui Kafka. Aceste calităţi ale experienţei sunt, în mare, ambiguitate morală şi emoţională. Şi ele sunt create de Dickens ca şi de Kafka mai degrabă prin distorsiune decât prin veridicitatea realistă. «Grotescul» este termenul care cel mai bine caracterizează efectul total4447. Aprecieri privind prezenţa grotescului la Faulkner am întâlnit într-un studiu al criticului american Leslie Fiedler care, printre alte asemănări dintre cei doi scriitori, constată că „în

fiecare caz angajarea reprezintă acelaşi gen de apropiere faţă de un auditoriu popular şi, ca şi Londra lui Dickens, Jefferson-ul lui Faulkner este locuit de fiinţe groteşti care, destul de ciudat, au fost luate în ambele cazuri drept «personaje realiste» 44. Leslie Fiedler sesizează, de asemenea, că la Faulkner, ca şi la Dickens, umorul „arareori rămâne plJr44, că nu există, cum nu există nici la Dickens, „o linie clară în romanele sale între oribil şi amuzant, ambele tinzând spre acel amestec ambiguu şi deconcertant care se numeşte în zilele noastre «absurdul» 44 48. Creaţia dickensiană rămâne, fără îndoială, un termen fertil de investigaţii comparatiste, fără a fi neapărat nevoie de a stabili influenţe.

Herny James a fost primul romancier de limba engleză mai important care prin teoria şi practica sa a militat împotriva genului de roman creat de Dickens, cu consecinţa discreditării, în anumite cercuri, a reputaţiei predecesorului său. Poziţia lui James, cum nota Jaques Barzun, are ceva comun cu cea a lui Dryden în raport cu Shakespeare, în sensul că fiecare a fost afectat de mişcările literare ale epocii sale, unul de neoclasicism, celălalt de estetism 49. Cu toate acestea sunt, în opera lui James, pagini care „par să ne spună că Dickens fusese o revelaţie pentru el” 50. Exegeţii lui James au remarcat că *Prinţesa Casamassima* ca şi *Cei din Boston* reprezintă „incursiunile sale curioase în genul dickensian de roman *socialu* 51. Oarecum similară, atitudinea lui Conrad se deosebeşte de cea a lui James. El recunoştea că, la începutul carierei sale literare, Dickens i-a fost cel mai important stimul din literatura engleză. Ca şi James, care spre sfârşitul vieţii şi-a revizuit opiniile anterioare despre Dickens, Conrad l-a numit pe Dickens „maestru” şi a menţionat cu deosebită admiraţie în special *Casa umbrelor.* El mărturisea că slăbiciunile lui Dickens „sunt mai preţioase pentru mine decât punctele tari ale operei altor oameni” 52.

Semnificative ni se par referinţele lui G.B. Shaw la contactele sale cu opera lui Dickens. Pe lângă unele

observaţii de natură critică, destul de aspre, întâlnim şi aprecieri elogioase – ca aceea în care consideră *Mica Dor rit* o operă tot atât de revoluţionară cum este *Capitalul* lui Marx. Când însă Shaw vorbeşte de îndatorirea sa faţă de Dickens, el nu ezită să declare că „numai analfabetismul uluitor al criticii moderne ar putea explica omiterea îndatoririi mele faţă de Dickens”, comentând mai departe că „în special continua exploatare de către mine a demonstraţiei că este posibil să combini o exactitate de oglindă în zugrăvirea personajului cu cele mai fantastice extravaganţe ale expresiei umoristice şi ale situaţiei groteşti. De fapt, eu am transferat personajele lui Dickens în piesele mele […] cu deplin succes […]. Dickens nu numai că ştia să zugrăvească un personaj cu mai multă exactitate decât oricare dintre romancierii secolului al XIX-lea […] dar putea să facă aceasta fără să înceteze […] dovedindu-se nu numai imposibil dar scandalos de nereţinut în fantezia şi fertilitatea imaginaţiei sale. Aceasta numesc eu măiestrie” 53.

După cel de al doilea război mondial, s-a constatat un interes sporit faţă de Dickens din partea scriitorilor, în condiţiile în care aceştia se îndreptau din nou spre literatura victoriană pentru model şi inspiraţie. În anii ’50, când în Franţa îşi făcea apariţia *noul roman,* cei mai mulţi scriitori englezi se întorceau spre formele tradiţionale: „Majoritatea scriitorilor postbelici au respins în mod conştient tehnicile experimentale în ficţiunea ca şi în scrierile lor critice, în schimb s-au întors spre scriitorii mai vechi pentru inspiraţie11 M. Dickens i-a influenţat pe Angus Wilson, Kingsley Amis, John Wain, ca şi pe mulţi alţi scriitori care au căutat să recurgă la tradiţia de dinaintea Virginiei Woolf şi a lui James Joyce, redescoperind, alături de Dickens, pe Jane Austen, George Eliot şi Henry James.

Dacă influenţa lui Dickens asupra literaturii engleze şi americane a fost importantă, Jack Lindsay consideră că pentru rezultatele de deplină fertilizare de către opera sa trebuie să privim la romanul european în general, pentru că „în Franţa şi chiar mai mult în Germania el a ajutat la

lărgirea sferei romanului, în timp ce în Rusia şi Scandinavia şi-a găsit rudele naturale. Căci acolo un număr de factori au făcut posibilă renaşterea romanului ca un mediu tragic. Prin Dostoievski şi Strindberg, asupra cărora a avut un efect profund, influenţa lui a intrat larg în întregul curent european” 55.

Cât timp relaţiile noastre culturale cu Anglia nu au ajuns în faza unor schimburi directe şi constante, (reiaţi diplomatice, la rang de legaţie, au fost stabilite abia în 1880) iar cunoaşterea limbii engleze era limitată la un cerc restrâns, în mod normal majoritatea contactelor cu literatura insulară s-au realizat prin filieră continentală, mai ales franceză şi germană. Ca urmare a acestei situaţii, era normal ca un timp imaginea literaturii engleze, în afara lumii anglo-saxone, să fi depins de calitatea „oglinzii” continentale şi, nu mai puţin, de unghiul din care se privea în ea. Este de aceea necesar să stabilim o legătură directă între ecoul operei dickensiene pe continent şi receptarea ei în ţara noastră, susţinându-se pe deplin afirmaţia lui Al. Duţu că „contactele cu literatura engleză sunt deosebit de interesante, deoarece, ţinând seama de distanţa geografică, ele dezvăluie receptarea acelor opere care au înregistrat mai întâi un ecou continental” 56.

Reputaţia lui Dickens s-a consolidat în Europa aproape tot atât de rapid ca şi în ţara sa. În câteva ţări ale continentului s-au făcut traduceri din romanele lui

Dickens imediat după apariţia ediţiei originale. Astfel, versiuni ale *Documentelor postume... au* început să apară în Germania în 1837, în Franţa şi Rusia în 1838 57. Condiţiile şi împrejurările în care Dickens a fost receptat în ţările menţionate sunt deosebit de semnificative pentru fenomenul receptării unui scriitor. Se consideră, de exemplu, că existenţa în literatura germană din acel timp a unei tradiţii de literatură umoristică în maniera Docu*mentelor postume... (Jean P*aul Richter şi E.T.A. Hoffmann) a contribuit mult la atitudinea cititorilor faţă de Dickens, opera acestuia integrându-se uşor într-o tradiţie. În Rusia, „epoca gogoliană” era de natură să înlesnească

asimilarea lui Dickens, ca „frate mai tânăr” al celui ce scrisese Suflete *moarte. În Fran*ţa, însă, cu toate că Document*ele postume... au apărut f*oarte timpuriu în traducere, literatura creată de Dickens nu a fost primită la început cu aceeaşi căldură ca în Germania şi Rusia, ceea ce s-ar putea explica prin lipsa unei tradiţii similare în literatura franceză.

În Germania, romanele timpurii au fost traduse de cel puţin trei ori până în 1846, iar până la moartea scriitorului s-au publicat mai multe versiuni germane ale operelor sale complete. În 1841, Dickens a semnat un acord cu casa de editură Bernhard Tauchnitz pentru seria de retipăriri în limba engleză, ceea ce a făcut posibil ca romanele sale să circule în Germania şi în original, fără să aştepte ediţiile engleze. Cercetătorii care au studiat, pe bază de documente şi mărturii, răspândirea operei lui Dickens în Germania, afirmă că romanele şi povestirile marelui scriitor englez erau citite cu o plăcere şi satisfacţie rar întâlnite. Se pare că primele traduceri au avut cea mai bună primire. Dickens însuşi s-a simţit foarte recunoscător faţă de traducătorii săi germani. El s-a referit la aceasta într-o scrisoare din 13 ianuarie 1840 în care spunea că le-a rămas „dator cu multe mulţumiri celor care îşi luaseră laborioasă (şi adesea, mă tem, foarte laborioasa) sarcină de a mă îmbrăca în veşminte germane” 58.

Scriitorii şi criticii germani au comentat favorabil arta lui Dickens, apreciindu-i realismul şi umorul, metoda sa de caracterizare şi dragostea arătată pentru oamenii sărmani. Asemeni unor Ungern-Stemberg, Theodor Fontane, Spielhagen şi Raabe, numeroşi scriitori germani ai secolului trecut şi-au manifestat adeziunea lor la arta şi etosul dickensian59. Gustav Freytag depunea mărturie despre „noua atmosferă” pe care Dickens a adus-o în Germania. Al său *Soli und Haben* sugerează multe paralele cu *David Copperfield,* autorul german dobândind de la Dickens „interesul plin de afecţiune pentru lucrurile mărunte” 60. Otto Ludwig a fost, de asemenea, puternic pătruns de spiritul dickensian, fiind interesat mai degrabă

„în detaliile de amănunt, dar importante ale psihologiei” 61 personajelor.

De o largă audienţă şi de admiratori fără rezerve s-a bucurat opera lui Dickens în Rusia şi mai târziu în Uniunea Sovietică. Traducerile ruseşti au găsit aici un auditoriu deja format pentru genul de literatură creat de Dickens, căci opera lui Gogol pregătise, cum s-ar spune, terenul. Sentimentele umaniste şi democratice ale scriitorului englez au atras „intelighenţia” rusă. Mari gânditori, ca Beliński, Cernîşevski, Dobroliubov, şi mari scriitori, ca Gogol, Dostoievski, Tolstoi, Turgheniev, şi-au afirmat dragostea lor fără margini pentru Dickens. Democraţii ruşi au văzut în el un apărător al celor asupriţi.

După cum a observat Katarski, „studiul literaturii ruse este de neconceput fără o idee clară privind rolul jucat în ea de personalităţi de frunte ale literaturii engleze: Shakespeare, Walter Scott, Byron, Dickens” 62. Scriitorii ruşi eminenţi de cele mai diverse tendinţe şi metode de creaţie l-au aclamat în mod unanim pe autorul *Documentelor postume... Chi*ar dacă nu este posibil să se determine exact influenţa lui Dickens asupra marilor romancieri ruşi, există multe trăsături în scrierile lor care arată că l-au cunoscut bine. De fapt, ei înşişi recunosc un contact strâns cu opera în discuţie. Admiraţia lui Tolstoi pentru personajele dickensiene, pe care le-a considerat prietenii săi, pentru romanul Davi*d Copperfield în* primul rând, aruncă o lumină asupra legăturilor spirituale dintre el şi Dickens. Poetul şi criticul englez A. Ch. Swinburne s-a referit la aceasta spunând că „aprecierea unui om aşa de mare ca Tolstoi, un geniu atât de strălucit şi o personalitate atât de luminoasă, a făcut ceea ce nu putuse face niciun alt om în viaţă, adăugând o îmbucurătoare rază de glorie la renumele lui Dickens. Mai presus de toate, ce splendid şi zdrobitor răspuns unor nătărăi şi criticaştri răuvoitori ca G.H. Lewes et Co. Prea numeroasă «companie») este mărturia unui astfel de om, a unui astfel de om între oameni privind realitatea vie a personajelor sale şi calitatea lor de a deveni «prietenii noştri personali»

44 63. Este apoi ştiut că Dostoievski şi-a luat cu el în exil numai romane de Dickens, iar când un prieten l-a rugat să-i recomande literatură bună pentru copilul său, Dostoievski l-a recomandat tot pe Dickens. Explicaţia pentru neobişnuita popularitate a romancierului englez în Rusia s-ar putea găsi în îmbinarea oferită de opera sa între comic şi grotesc, patos şi sentimentalism şi, fireşte, în dragostea pentru oameni care străbate fiecare pagină a sa. Dickens a devenit o prezenţă vie, intimă. I. Vedenski, cel mai bun traducător rus al operei sale în secolul trecut, şi-a exprimat sentimentele faţă de autor într-o scrisoare pe care i-a trimis-o în 1849: „În ultimii 11 ani, numele dvs. s-a bucurat de popularitate în Rusia şi de pe malurile Nevei până în cele mai îndepărtate părţi ale Siberiei sunteţi citit cu aviditate. Dom*bey-ul* dvs. continuă să inspire entuziasm întregii Rusii literare44 64. Acest interpret ideal pentru acele vremuri, I. Vedenski, a avut el însuşi gustul format de lecturi din Gogol, care i-au dezvoltat o aleasă sensibilitate faţă de cuvinte pentru a putea să reţină tonul şi ritmul prozei lui Dickens. Prezenţa numeroaselor traduceri, primirea plină de căldură de care s-a bucurat în Rusia nu au putut să rămână fără ecou: „Amprenta lui Dickens se găseşte pretutindeni în romanul rusesc […] Pentru influenţa lui Dickens în Rusia au existat multe motive. El a fost un realist, un psiholog (care i-a făcut pe cititori să privească la lumea în mişcare prin ochii copiilor), un creator de mit, un umanist şi chiar un tradiţionalist, care uneori a rămas fidel soluţiilor simple dintr-o epocă mai veche. Importanţa lui Dickens pentru literatura din Rusia, atunci şi mai târziu, a constat în aceea că el a explorat o nouă formă a societăţii occidentale, în timp ce a căutat totodată o bază pentru o viaţă mai bună şi mai fericită” 65.

Pentru intelectualii români din secolul trecut, Franţa a fost o sursă importantă de informare asupra fenomenului literar englez. Se poate spune, pe baza celor cunoscute despre reputaţia lui Dickens în Franţa, că în ciuda marelui număr de traduceri, tabloul general al reputaţiei sale în această ţară, în deceniile de la mijlocul veacului trecut, nu

a fost destul de favorabil pentru a atrage atenţia intelectualilor români asupra calităţilor scrisului său. Valurile schimbătoare ale receptării lui Dickens în Franţa în perioada 1838 – 1856 nu sunt legate numai de traduceri. Opiniile critice venite de la personalităţi care sunt educatoare ale gustului au un rol decisiv în determinarea succesului unui scriitor în afara ţării sale. Se ştie că admiraţia lui Goethe pentru Byron şi Scott a contribuit la popularitatea acestor scriitori în Europa. Nimeni, în Franţa, n-a făcut acelaşi lucru pentru Dickens în perioada amintită. Dimpotrivă, criticii literari cu autoritate ca Philaret Chasles, Ohampfleury şi Janin l-au atacat cu vehemenţă. Exemplul dat de Chasles în minimalizarea valorii lui Dickens a fost urmat şi de alţi critici, care de asemenea răspândeau ideea că romancierul englez relata detalii vulgare şi dezgustătoare şi reproducea limba cea mai de rând 66.

I se aprecia talentul lui Dickens de a zugrăvi personaje dar i se reproşa stilul. Lungimea naraţiunii, utilizarea argoului, absenţa unui plan stabilit erau criticate de francezi. Multe referiri la traduceri menţionau dificultăţile întâmpinate din cauza originalităţii limbii care împiedicau traducerea fără modificări 67.

Primele traduceri au fost mai ales tălmăciri libere şi criticii şi-au bazat judecăţile pe acestea. Astfel, nuanţe subtile ale umorului dickensian s-au pierdut şi deşi torul general s-a păstrat, cititorii francezi „nu au putut pătrunde în umorul lui Dickens cum au făcut cei englezi. Unii l-au găsit inferior şi vulgar; alţii, deşi incapabili de a-l aprecia, şi-au dat seama că este original şi demn de laudă” 68.

Traducerea sistematică a operelor lui Dickens şi adevărata lor popularitate în Franţa a început după 1856. Două evenimente importante s-au petrecut în acel an: primul a fost acela că editorii francezi de la Librărie Hachette et Cie au încheiat un acord cu Dickens ca să-i traducă întreaga operă sub direcţiunea unui singur coordonator. Traducerile urmau să poarte menţiunea că au fost autorizate de scriitor. Dickens era conştient de rolul

traducerilor, după cum scrie în prefaţa la *Martin Chuzzlewit,* care a apărut în colecţia Hachette în 1858: „Jusqu'ici, moins hereux en France cu'en Allemagne, je n'ai pu être connu; des lecteurs français, qui ne sont pas familiarises avec la langue anglaise, que par traductions isolees et partielles. La presente publication [...] a été executee avec le plus grand soin, et les nombreuses difficultes cu'elle presentait ont ete vaincues avec une habilete, une intelligence et une perseverance peu connues. Je suis fier d'etre ainsi presente au grand peuple français, que aime et que honore sincerement" 69. Celălalt eveniment de seamă, în 1856, a fost publicarea de către H. Taine a extrem de influentului studiu despre Dickens, inclus ulterior în binecunoscuta Isto*rie a literaturii engleze. Tai*ne a fost primul critic francez care l-a considerat pe Dickens ca scriitor de mărimea întâi şi un geniu englez reprezentativ. Eseul lui Taine a avut un puternic ecou şi dincolo de hotarele Franţei, ajungând să fie bine cunoscut în ţara noastră.

Printre cititorii francezi opera dickensiană şi-a câştigat o largă popularitate pe la sfârşitul secolului trecut, popularitate care a continuat şi în secolul nostru.

În studiul său privind receptarea lui Dickens în Franţa, Floris Delattre se ocupă de chestiunea influenţei romancierului englez asupra literaturii franceze şi în mod deosebit asupra lui Alphonse Daudet (în *Ja*cic şi *Piciul).* Comparatistul francez este conştient de dificultatea de a dovedi influenţa, dar se simte în deplină siguranţă când afirmă că „pătrunzând în Franţa într-un moment când primul avânt şi moda romantismului a început să scadă, romanele lui Dickens au transmis o nouă vigoare11 şi că „o bună parte a romanului naturalist francez de la sfârşitul secolului a fost sub influenţa lui Dickens" 70.

Între 1856 – 1874, întreaga operă dickensiană, cu excepţia *Schiţelor lui Boz,* a fost pusă la dispoziţia cititorului francez, în colecţia Hachette. În ciuda autorizării lor de către Dickens, traducerile respective s-au dovedit mediocre, „sans souci d'art ni de style, sans grand

effort raeme de precision literale41 *n.* Unul dintre cei mai avizaţi comentatori considera aceste traduceri ca „foarte inegale11, nemeritând reputaţia şi larga răspândire de care s-au bucurat72. Oricât de slabe, aceste traduceri erau însă mai bune decât nimic. Prin această colecţie, foarte populară, care se vindea cu un franc volumul, generaţii de cititori francezi şi de asemenea mulţi cititori români, după cum avea să mărturisească N. Iorga, au făcut cunoştinţă cu *Povestirile de Crăciun* şi *Oliver Twist, Magazinul de antichităţi* şi *David Copperfield,* opere ce par să fi avut cea mai mare popularitate în Franţa.

Alain, numit de N. Balotă „unul dintre cei mai de seamă moralişti ai literaturii franceze11, a fost printre marii cititori ai lui Dickens în colecţia Hachette. În eseul *En lisant Dickens,* Alain se referă la primele sale contacte cu opera lui Dickens prin această colecţie. Calitatea traducerilor nu putea să fie prea slabă dacă, vorbind despre *Documentele postume ale clubului Pickwick,* Alain recunoştea în acest roman un stil care este comparabil cu cel al lui Voltaire: „J'ai trouve que les plus brillantes pages de ces *Papiers* etaient absolument du style Voltaire, et ce n'est pas peu dire11 sau lăudând partea două din *David Copperfield* remarca: „Cette grande seconde pârtie qui va à la mort de Dora n'est pas seulement un desert; c'est comme un essai sur les amours11 73. Nu am întâlnit în acest eseu nicio observaţie negativă la adresa traducerilor, ceea ce nu înseamnă că ele nu conţin greşeli, ci că şi cei mai pretenţioşi cititori pot găsi satisfacţii estetice în traduceri care ulterior vor fi depăşite. *Schiţele lui Boz* nu au fost incluse în această „collection rouge" decât târziu. Ca bucăţi scurte, ele ar fi fost mai accesibile celui interesat să le traducă din franceză în română în deceniile de la mijlocul secolului. Traducerile repetate din schiţe după 1880 constituie un indiciu al răspândirii lor în Franţa cam în aceeaşi vreme. Căci orice scriere era tradusă în română prin intermediar francez odată ce-şi câştigase popularitate în acea primă ţară de adopţiune şi dacă, bineînţeles, conţinea elemente ce prezentau interes pentru publicul

românesc.

Atât cât s-a realizat la noi în privinţa traducerilor din Dickens până la cel de al doilea război mondial se datorează în foarte bună măsură existenţei unor versiuni franceze şi germane. S-au făcut extrem de puţine traduceri din original, în această perioadă. Există, fără îndoială, o legătură între receptarea lui Dickens în ţara noastră şi receptarea sa în Franţa şi Germania, în măsura în care admitem că într-o anumită perioadă din secolul trecut contactele directe cu literatura engleză erau încă limitate, o piedică fiind şi slaba cunoaştere a limbii. Dar condiţiile locale şi împrejurările istorice au determinat, mai mult decât orice factor extern, destinul operei lui Dickens în România.

Note la capitolul I

Dickens un geniu diferit de Henry James, dar şi un geniu de o „clasă superioară”, (p. 248)

2 W.S. Lilly, *Four English Humorists of the Nineteenth Century,* London, 1895, pp. 13 – 14.

3 George Henry Lewes, *Dickens în Relation to Criticism,* în *Fortnightly Review,* London, February, 1872, p. 152.

4 Anthony Trollope, *Autobiograhy,* London, 1882, p. 211.

5 T.S. Eliot, *Wilkie Collins and Charles Dickens,* în *Times Literary Supplement,* 4 august 1927, p. 825.

6 Ada Nisbet, *op. cit.,* p. 87.

7 A.E. Dyson, *Introduction,* în *Dickens: Modern Judgements,* ed. A.E. Dyson, Macmillan, London, 1968, p. 27.

8 Oliver Elton, *Dickens and Thackeray,* Haskell House Publishers, New York, 1924, p. 7.

9 W. Walter Crotch, *The Secret of Dickens,* Chapman and Hall, London, 1919, p. 230.

10 G.H. Ford, *Dickens and His Readers. Aspects of Novei Criticism since 1836.* Princeton University Press, 1955, p. 22.

11 Sylvere Monod, *Dickens the Novelist,*

University of Oklahoma Press, Norman, Okla., 1968, p. 15.

12 Louis Cazamian, *The Social Novei în England 1830 – 1850,* London, 1972, p. 24.

13 Edgar Johnson, *Charles Dickens. His Tragedy and Triumph,* vol. II, Little, Brown and Company, Boston and Toronto, 1952, p. 1140.

14 Elliot B. Gose Jr., *Imagination Indulged. The Irrational în Nineteenth Century Novei,* McGill, Queens Univ. Press, Montreal and London, 1972, p. XI.

15 F.R. Leavis, *Dickens the Novelist,* p. 30.

16 J.B. Priestley, *Literature and the Western Man,* London, 1960, p. 231.

17 Earle Davis, *The Flint and the Flame. The Artistry of Charles Dickens,* University of Missouri Press, Columbia, 1963, p. 309.

18 George Wing, *Dickens,* Oliver and Boyd, Edinburgh, 1969, p. 82.

19 Ibidem.

20 Henry James, *The Limitations of Dickens,* în *The Portable Henry James,* ed. Morton Dauwen Zabel, The Viking Press, New York, 1974, p. 434.

21 Tonul cel mai vehement în această perioadă a fost dat de Leslie Stephen, care, în *Dictionary of National Biography*

(London, 1888) scria: „Dacă renumele literar ar putea fi măsurat fără riscuri pe baza popularităţii printre semieducaţi, Dickens ar deţine probabil cea mai înaltă poziţie printre romancierii englezi11.

22 Vezi *Dickens Criticism: Past, Present and Future Directions. A Symposium,* Cambridge, Mass., 1962.

23 Ph. Collins, *Enter the Professionals,* în *The Dicksnsian,* The Centenary Number, London, 1970.

24 Graham Smith, *Dickens, Money and Society,* University of California Press, Berkeley, 1968, p. 10.

25 Peter Conveney, *Poor Monkey. The Child în*

Literature, Rockliff, London, 1957, p. 71.

26 Jean McClure Kelty, *The Modern Tone of Charles Dickens,* în *The Dickensian* LVII, Part III, Sept. 1961, no. 335, p. 164.

27 Lauriat Lane Jr., *Introduction: Dickens and Criticism,* în *The Dickens Critics,* ed. George H. Ford şi Lauriat Lane, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1966, p. 6.

28 Morton Dauwen Zabel, *Reputation Revised,* în *Discussion of Charles Dickens,* ed. William Ross Clark, D.C. Heath and Company, Boston, 1961, p. 6.

29 Graham Hough, *An Essay on Criticism,* Gerald Duckworth and Co. Ltd, London, 1966, p. 114.

30 Sylvâre Monod, *op. cit.,* p. 23.

31 Barbara Hardy, *The Moral Art of Charles Dickens,* Oxford University Press, New York, p. 10.

32 K. Marx şi Fr. Engels, *Despre artă şi literatură,* Editura pentru literatură politică, Bucureşti, 1953, p. 293.

33 William Lovett, *The Life and Struggles of William Lovett în Pursuit of Bread, Knowledge and Freedom,* London, 1876, p. 415.

34 Richard Stâng, *The Theory of the Novel în England 1850 – 1870,* Columbia University Press, New York, 1959, p. 23.

35 Jacques Souvage, *An Introduction to the Study of the english Novei,* Wetenschappelijke Uitgevetrij, Ghent, 1965, p. V.

36 Apud John Forster, *The Life of Charles Dickens,* vol. III, Chapman and Hall, London, 1874, p. 517.

37 A.E. Dyson, *op. cit.,* p. 24.

38 Al. Philippide, *Scriitorul şi arta lui,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 253.

39 Longinus, *On Great Writing (On the Sublime),* The Liberal Arts Press, New York, 1957, p. 45.

40 Edward Wagenknecht, *Cavalcade of the*

english Novei, **Henry Holt and Company, New York, 1954, p. 213.**

41 Harry Stone, *The Novel as Fairy Tale. Dickens „Dombey and Son”, in English Studies*, vol. XLVII, No. 1, 1966, p. 1.

42 Joseph H. Gardner, *Mark Twain and Charles Dickens,* în *PMLA,* Jan., 1969, vol. 84, No. 1, p. 95.

43 Angus Wilson, în *Dickens Memorial Lectures 1970,* Supplemetnt to *The Dickensian,* (September, 1970), p. 42.

44 Idem, *Charles Dickens: A Haunting,* în *The Dickens Critics,* ed. George H. Ford şi Lauriat Lane Jr., p. 375.

45 Ada Nisbet, *op. cit.,* p. 127.

***46 Ibid.,* p. 115, 47 E.W. Tedlock Jr., *Kafka's Imitation of „David Copperfield”,* în *Comparative Literature*, vol. VII, 1955, University of Oregon, Eugene, p. 61.**

48 Leslie Fiedler, *No! în Thunder. Essays on Myth and Litrrature,* Beacon Press, Boston, 1960, p. 116.

49. Jacques Barzun, *The Question of Henry James,* New York, 1940, p. 259; Idem, *The energies of Art. Studies of Authors Classic and Modern,* Harper, New York, 1956, p. 242.

50 G.H. Ford, *Dickens and His Readers,* p. 218.

51 F.O. Mathiessen, *Henry James: The Major Phase,* Oxford University Press, Oxford, 1944, p. XIV.

52 Joseph Conrad, *Personal Record,* Harper and brothers, New York and London, 1913, p. 120.

53 G.B. Shaw, *The Bookman,* LXXX, (1934), p. 209.

54 Rubin Rabinovitz, *The Reaction against Experiment in the english Novei 1950 – 1960,* Columbia University Press, New York and London, 1967, p. 2.

55 Jack Lindsay, *Charles Dickens. A Biographical and Criticul Study,* Philosophical

Library, New York, 1950, p. 419.

56 Alexandru Duţu, *Prolegomene la studiul comparat al litrraturii române. Primele contacte cu literatura engleză,* Societatea de ştiinţe istorice şi filologice, Bucureşti, 1967, p. 33.

57 Vezi Ellis Gummer, *Dickens Works în Germany,* At the Clarendon Press, Oxford, 1940; Floris Delattre, *Dickens et la*

***France,* Librairie Universitaire, Paris, 1927; I. Katarski, *Dikkens v Roşii sredina XIX veka,* Izdatelstro Nauka, Moskva, 1966.**

58 Apud Edgar Johnston, *op. cit.,* p. 592.

59 Mihai Izbăşescu. *Istoria literaturii germane,* Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1968.

60 Lawrence M. Price, *English Literature în Germany,* California University Press, Berkeley, 1953, p. 350.

***61 Ibidem,* p. 353.**

62 I. Katarski, *op. cit.,* p. 5.

63 Apud St. Wall (ed.), *Charles Dickens: A Criticai Anthology,* Penguin Books, Harmondworth, 1970, p. 240.

64 Apud John Forster, *op. cit.,* vol. II, p. 418.

65 N.M. Lary, *Dostoevsky and Dickens. A Study of Literary Influence,* Routledge and Kegan Paul, London, 1973, p. 9.

66 Joseph Flibbert, *Dickens and the French Debate over Realism,* în *Comparative Literature,* University of Oregon, vol. XXIII, 1971, Nr. 1, p. 22.

67 Vezi M.G. Devonshire, *The english Novei în France,* University London Press, London, 1967.

***68 Ibidem,* p. 122.**

69 Charles Dickens, *Martin Chuzzlewit,* Librairie Hachette et Cie, Paris, 1858, p. 3.

70 Floris Delattre, *op. cit.,* p. 9.

***71 Ibidem,* p. 101.**

72 Sylvere Monod, *Bilan et perspectives d'une recherche dickensienne fran Çaise,* în *Études*

***anglaises,* XIII, Nr. 12, (avriljuin, 1970), pp. 197 – 207.**

73 Alain, *En lisant Dickens,* Gallimard, Paris, 1945, p. 113.

74

II. CHARLES DICKENS ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ

1.

— CONSIDERAŢII GENERALE

Secolul al XIX-lea românesc ne apare ca o epocă de mari transformări în viaţa economico-socială cât şi în cea culturală. Sporesc contactele cu diverse ţări şi un număr lot mai mare de opere literare îşi face intrarea în ţinuturile româneşti, în original sau în traducere. Începând din 1830, activitatea traducătorilor din franceză, germană, italiană şi apoi engleză s-a intensificat.

În procesul de dezvoltare şi modernizare a societăţii noastre a existat o permanentă activitate de adaptare a politicii culturale şi a traducerilor literare, pentru a răspunde necesităţilor şi condiţiilor locale. Cerinţa imperioasă de a încuraja dezvoltarea literaturii naţionale prin acordarea de spaţiu creaţiilor autohtone în paginile revistelor care erau frecvent ocupate de diverse traduceri l-a determinat pe M. Kogălniceanu să deschidă porţile nou înfiinţatei *Dacii literare* operelor inspirate din viaţa naţională. Cercetarea situaţiei traducerilor după 1840 a relevat că în ciuda apelului lansat de Kogălniceanu numărul lor nu s-a diminuat ci, dimpotrivă, a crescut, ceea ce, subliniază Paul Cornea, arată că în condiţiile epocii „necesitatea traducerilor era o condiţie obiectivă, iar acţiunea fruntaşului paşoptist nu viza atât osândirea unui principiu, cât amendarea lui, în sensul alegerii judicioase a ceea ce se traduce1”. Pe de altă parte, în aceeaşi perioadă au existat o serie de iniţiative frumoase privind publicarea operelor străine în diverse colecţii reprezentative. Abia când pe plan politic s-a realizat o anumită stabilitate, a fost posibil ca naţiunea română să-şi poată permite răgazul pentru contacte sistematice cu lumea din afară şi să vadă realizate toate aceste iniţiative.

A fi deschis curentelor de idei din afară înseamnă, implicit, să posezi în propriile structuri elemente care favorizează şi, adesea, chiar reclamă preluarea valorilor, desigur nu în mod mecanic. Circulaţia operei unui scriitor în ţara noastră, atenţia de care s-a bucurat din partea criticii pot să ne spună tot atât de mult despre operă cât şi despre factorul receptor, după principiul larg recunoscut că numai acele opere sunt receptate pentru care există o cerinţă internă.

Constatăm existenţa în cultura noastră modernă a unei continue creşteri a interesului publicului faţă de cultura altor popoare. Traducerile de literatură apărute în reviste sau în volum, comentariile avizate asupra fenomenului literar din străinătate scrise de specialişti cu un larg orizont sunt dovezi certe ale unei preocupări izvorâte din nevoia de „sincronizare14, cât şi din aceea de cunoaştere.

Dornici să cunoască realizările culturale ale Angliei, sensibili faţă de valorile sale spirituale, românii au apreciat cum se cuvine orice manifestare a unui interes similar venind din partea englezilor, cu deplina convingere că spiritualitatea românească poate nu numai să preia ci şi să creeze valori. Semnalând la începutul deceniului trei apariţia unei traduceri de povestiri româneşti realizată de Lucy Byng (*Roumanian, Stories,* London 1921), P. Grimm saluta evenimentul scriind că „prin traducerile publicate în ultimul timp s-a reluat, în sfârşit, firul unei propagande folositoare, care fusese întreruptă multă vreme, dar care fusese foarte intensă pe vremea renaşterii României44 2.

Luată în ansamblu, literatura engleză s-a bucurat, în ultimele două secole, de o atenţie crescândă la noi. Nu totdeauna condiţiile au fost cele mai favorabile receptării acestei literaturi. împrejurări de natură istorică, socială şi uneori politică au influenţat schimbul de valori dintre ţările noastre dar, aşa cum constata şi Ileana Verzea, „contactul cu literatura engleză, timpuriu şi bogat, ne îndreptăţeşte să vorbim de o adevărată receptare românească sistematică a literaturii engleze44 3.

Anglia s-a dezvăluit Europei şi lumii întregi prin marii ei scriitori, fără operele cărora orice cunoştinţe despre ea, obţinute prin mijloace obişnuite de informaţie – note de călătorie, scrieri istorice sau ştiinţifice – ar fi avut un ecou mult mai redus. Pe măsură ce spiritualitatea engleză s-a făcut cunoscută prin operele scriitorilor săi reprezentativi, imaginea despre civilizaţia insulară s-a conturat tot mai limpede. Alexandru Duţu remarca în acest sens că „Shakespeare a dezvăluit, în secolul al XIX-lea, o Anglie, în mare parte rămasă necunoscută Europei luminate; o bătălie pentru Shakespeare a dezvăluit noi laturi din civilizaţia insulară. S-au adăugat, apoi, Byron, privit ca sursă a unui întreg curent pe continent, Walter Scott şi Charles Dickens44 4. Deşi traducerile din literatura engleză nu au fost, în secolul al XIX-lea, atât de numeroase ca cele din franceză, de exemplu, iar cele care s-au făcut apelau de regulă la intermediare, se poate spune totuşi că scriitorii englezi cu un ecou puternic pe continent au fost receptaţi prin opere reprezentative. S-a tradus din operele marilor scriitori englezi din secolele trecute, ca Shakespeare, Defoe şi Swift, din ale scriitorilor mai recenţi, ca romanticii Byron, Wordsworth şi Walter Scott, dar şi din ale unor contemporani ca Bulwer-Lytton, Ch. Brontë şi Charles Dickens. Chiar dacă traducerile vor fi fost sporadice, ele constituie un indiciu de netăgăduit al intensificării circulaţiei literaturii engleze prin traduceri.

Majoritatea operelor traduse pe la mijlocul secolului trecut au fost apropiate cititorului român prin tematică. Operele lui Dickens au rămas încă străine un timp, între altele şi pentru că nu ofereau niciuna din scenele şi situaţiile capabile să capteze atenţia unui popor ce traversa un proces de renaştere naţională. Numai după ce transformările politice, sociale şi culturale au creat condiţiile necesare şi când s-a simţit nevoia să se cunoască mai bine literatura engleză a fost descoperit şi Dickens.

Câtva timp cititorul român a fost meseriaşul, funcţionarul, negustorul, moşierul sau intelectualul, acesta din urmă deseori educat în Franţa. La început Franţa nu a

fost o ţară îndeajuns de ospitalieră pentru Dickens. Situaţia, e drept, s-a schimbat sensibil spre sfârşitul secolului. Pe de altă parte, legea „cererii44 şi „ofertei44 analizată de Paul Cornea cu privire la traducerile din secolul al XIX-lea este perfect aplicabilă în cazul lui Dickens. Romanele sale sunt voluminoase, transpunerea lor într-o altă limbă era o întreprindere nu tocmai uşoară. Chiar dacă cineva ar fi încercat să traducă, tot ar mai fi rămas chestiunea pieţii de carte determinată de publicul larg, (mai bine spus de numărul cititorilor interesaţi să citească romanele sale), de ceea ce editorii erau dispuşi să accepte să plătească şi să distribuie. Istoria traducerilor din diverse literaturi în a doua jumătate a secolului al XIX-lea arată că s-a manifestat uneori o preferinţă pentru acele romane care prin înseşi titlurile lor sugerau mistere şi aventuri extraordinare, deosebit de atractive mai ales pentru cititoare. Scrierile inspirate de trecutul istoric erau, de asemenea, foarte căutate.

Preferinţa pentru memorii, confesiuni şi note de călătorie – frecvent cerute în toate cabinetele de lectură – apoi invazia senzaţionalului şi a tenebrosului, a eroticii lacrimogene şi a aventurii, ca urmare a cerinţei pentru asemenea literatură din partea unor categorii de cititori 5, au fost manifestări fireşti într-o anumită perioadă a secolului trecut, şi nu numai în cultura noastră. Separarea publicului sub aspectul preferinţei pentru lectură în ceea ce englezii numesc „high-brow” şi „low-brow44 şi formarea unui public care să prefere numai cartea de valoare au avut loc în cultura occidentală abia spre sfârşitul secolului şi au depins în mod direct de dezvoltarea învăţământului, a presei şi nu în ultimul rând de realizările superioare în domeniul creaţiei romaneşti.

Schimbările în mentalitate, de care vorbeşte Alexandru Duţu, produse sub impulsul factorilor socio-culturali şi literari interni şi externi, au favorizat şi la noi crearea climatului necesar integrării capodoperelor universale în literatura română, în cadrul fenomenului mai larg al efortului general „de adaptare la condiţiile vieţii

intelectuale de pe continent44 6, determinat, aşa cum arăta Paul Cornea, şi de intrarea României în circuitul economic capitalist.

Este important să se sublinieze că o bună parte din literatura străină a circulat în original cu mult înainte de a fi tradusă 7, cabinetele de lectură şi bibliotecile particulare dispunând de operele reprezentative ale scriitorilor străini afirmaţi în literaturile naţionale. Desigur, pentru marele public aceşti scriitori nu au fost accesibili decât după ce ei au fost traduşi. Preferinţele traducătorilor au depins în bună măsură de cerinţele publicului mijlociu, ceea ce explică orientarea cu precădere, într-o anumită perioadă, spre literatura de divertisment. Cititorii au fost însă convertiţi spre literatură bună pe măsură ce conştiinţele au fost sensibilizate de opere capabile să determine „mutaţiile de mentalitate14. Credem că aceste mutaţii se produc la noi spre sfârşitul secolului trecut, sub influenţa directă a literaturii naţionale şi ca urmare a unor factori importanţi din viaţa social-culturală şi politică a poporului român, având directă legătură cu renaşterea statului, cu sporirea revistelor literare, înfiinţarea de edituri, crearea Academiei Române (1866) şi cu maturizarea conştiinţei naţionale în urma cuceririi Independenţei la 1877.

Fiind rezultatul unui proces complex şi de durată, în care agentul modelator – presa, critica literară, de artă etc. – joacă un rol important, gustul evoluează pe măsură ce ajunge sub influenţa unor grupări cu un orizont cultural suficient de larg pentru a determina o activitate de traduceri selective. Abia după ce prin literatură bună, autohtonă sau străină, se creează „apetitul44 corespunzător, se poate conta pe apetenţa cititorilor pentru literatură de înaltă calitate artistică. Se creează însă un cerc vicios, traducătorul rămânând oarecum legat şi de preferinţele publicului atunci când se angajează să lucreze la o traducere. Adesea se deplânge faptul că într-o anumită perioadă din secolul trecut s-a tradus pe scară largă o literatură inferioară. Totuşi această literatură a jucat şi ea un rol în pregătirea marii mase a cititorilor

pentru cartea de valoare. S-a tradus cu precădere din literaturile franceză şi germană pentru că aceste limbi erau cele mai bine cunoscute, iar cărţile intrate în circuitul nostru cultural veneau mai ales din Franţa şi Germania. Chiar şi literatura altor popoare parvenea adesea prin intermediul acestor limbi. Printre numeroasele titluri traduse au apărut însă şi cărţi valoroase. Nu putem trece cu vederea că, în urmă cu o sută de ani, posibilitatea de informare asupra fenomenului literar străin era cu mult inferioară celei de azi. Şi, cu toate acestea, s-a făcut destul de mult.

Numărul redus de edituri care să asigure difuzarea cărţii bune a fost compensat de înflorirea, în epocă, a publicaţiilor periodice, a revistelor literare. Pe lângă creaţii originale autohtone, ele au găzduit în paginile lor multe scrieri de valoare din literatura contemporană a altor ţări, devenind un important mijloc de popularizare, în cele mai diverse medii, a scriitorilor străini afirmaţi în literaturile naţionale respective. Se poate spune că revistele literare au militat pentru o literatură adevărată, chiar dacă uneori s-au publicat, inevitabil, şi scriitori minori.

Menţionat pentru prima oară pe aceste meleaguri în 1842, numele lui Dickens a început să circule printr-o traducere după doi ani. La o distanţă destul de mare în timp, s-au tradus diverse schiţe şi povestiri pentru ca din anii 1890 să se abordeze romanele sale, începând cu *Timpuri grele.* Diverse tălmăciri ale unor schiţe şi povestiri au apărut în cursul anilor în „foiţele literare14 ale ziarelor, în reviste literare sau, începând din 1898, în volum. S-au publicat traduceri fragmentare din diverse romane în primele decenii ale acestui secol pentru ca în 1929 să apară *Documentele postume ale clubului Pickwick* (parţial) şi *David Copperfield* în întregime. Peste un deceniu a apărut versiunea completă a *Documentelor postume... ace*asta fiind urmată de Oliv*er Twist, car*e a văzut lumina tiparului în româneşte în 1944. Mari*le speranţe marc*a, în 1947, începutul unei noi ere de succes pentru opera lui

Dickens în România.

2.

— SEMNIFICAŢIA UNOR CONTACTE TIMPURII CU OPERA DICKENSIANA

Ar fi greşit să se presupună că data când o traducere a fost făcută marchează începutul contactului cititorilor români cu scrierea respectivă. Relaţii mai vechi vor fi avut loc cu siguranţă 8. Nu se poate trece cu vederea sensul prezenţei lui Dickens în alte limbi, în special în franceză şi germană şi chiar în versiunea engleză originală în multe din bibliotecile noastre publice sau particulare. Introducerea sistematică a diverselor traduceri în franceză şi germană a început în a doua jumătate a secolului trecut şi în special în primele decenii ale secolului nostru. Colecţia Hachette sau seria Tauchnitz (aceasta din urmă în engleză) au servit foarte bine multe generaţii de cititori. Este adevărat că numărul celor care aveau posibilitatea de a-l citi în limbi străine a fost limitat la anumite categorii şi grupuri, însă învăţarea limbilor străine a fost totdeauna o latură pozitivă a învăţământului nostru şi majoritatea intelectualilor au citit adesea lucrări ale autorilor străini în franceză, germană, italiană sau engleză, atunci când acestea nu au fost disponibile îrs română. Fără îndoială, contactul cu traduceri în limba română începând din ultimele decenii ale secolului trecut a însemnat începutul unei perioade noi, calitativ superioare, în receptarea lui Dickens, pentru că el nu mai vorbea prin intermediul unei limbi străine. Şi chiar dacă traducerile au fost sporadice sau reduse ca număr, Dickens şi-a câştigat prin ele o mai largă popularitate. Totuşi, câteva din scrierile sale fundamentale au rămas inaccesibile celor care nu cunoşteau limbi străine, până după 1944, când s-a început acţiunea sistematică de transpunere a operei sale în limba română.

Deşi este adevărat că viaţa spirituală a unui popor este îmbogăţită de operele literare din alte arii de cultură numai prin traduceri, care interpretează universul străin în

termeni cunoscuţi cititorului băştinaş, întotdeauna există o bună cunoaştere a creaţiilor literare din partea acelora care urmăresc îndeaproape viaţa culturală din străinătate. Astfel operele unui mare scriitor străin pot deveni o sursă de satisfacţii estetice şi formatoare de gust, chiar dacă sunt citite în limbi străine. Credem că operele lui Dickens pot să fie puse în această categorie.

Am menţionat deja principalele date ale receptării lui Dickens în unele ţări europene ca Franţa, Germania şi Rusia. Câtva timp contactele noastre culturale cu aceste ţări au fost mai extinse decât cu Anglia. Întrucât scrierile lui Dickens au fost traduse în limbile respective aproape imediat după apariţia lor, era normal ca o parte din intelectualitatea noastră, în special scriitorii şi comentatorii literari, dar şi alţi oameni de cultură, să fi ajuns să-l cunoască destul de bine după ce l-au citit în una sau alta din aceste limbi. Sunt aspecte care necesită cercetări în continuare. Evitând presupuneri eronate în legătură cu aceste contacte, nu putem lăsa totuşi neobservate unele fapte semnificative, susceptibile să deschidă calea spre o mai bună înţelegere a ceea ce a însemnat Dickens pentru cultura românească prin ecourile operei sale în conştiinţa generaţiilor şi înainte ca ea să fie accesibilă în limba română.

Călătorii englezi 9 care au trecut prin Bucureşti pe la mijlocul secolului trecut au descoperit că printre intelectuali erau mulţi care ştiau să citească în limbi străine, inclusiv în engleză. Cităm în acest sens impresiile unui astfel de călător: „Aproape fiecare român respectabil ce locuieşte în Bucureşti se poate face înţeles atât în franceză cât şi germană. Printre clasele de sus ale societăţii aceste limbi sunt învăţate temeinic şi adesea italiana şi engleza sunt adăugate la curs. Într-adevăr, fiecare membru al clasei patriciene ştie ceva din limba noastră şi sunt oameni care citesc zilnic *Times* şi a căror familiarizare cu autorii noştri cei mai buni i-ar face de ruşine nu pe puţini din compatrioţii noştri1110. Este posibil ca Dickens să fi fost printre aceşti autori. Cenzura

impusă după 1848 a fost ridicată în 1856 şi cărţi din vest, mai ales din Franţa, puteau din nou pătrunde în ţară. Unele din ziarele şi revistele franceze le erau familiare intelectualilor noştri. Amintim, dintre acestea, *Revue de deux Mondes* şi *Journal de Debats,* care conţineau şi comentarii despre Dickens. Oamenii cei mai bine informaţi citeau despre el şi puteau deveni interesaţi să-i citească opera.

În cercul „Junimii11 Dickens s-a bucurat de toată simpatia n. Maiorescu îi cunoştea opera încă de pe când a fost la studii în Austria şi Germania, unde mai citise şi din Shakespeare, Goldsmith, Steme şi George Eliot, având, pare-se, o preferinţă pentru romanele engleze „din care extrăgea cu plăcere înduioşarea autorilor faţă de personajele lor, notele sentimentale, în care se distinge atitudinea prozatorilor şi anume mila şi compasiunea în primul rând” 12. Desigur, Maiorescu nu a trebuit să-şi impună gusturile discipolilor săi. Vor fi existat, fără îndoială, acele afinităţi elective în cadrul cercului, ceea ce ar explica faptul că junimiştii îl preferau pe Dickens, pe Bret Harţe, pe Fritz-Reuter şi pe Turgheniev.

Titu Maiorescu a fost printre primii cititori şi admiratori ai lui Dickens. În *însemnări zilnice,* el nota că la

1 ianuarie 1856 a început să-l citească pe Dickens (Boz) 13. Timp de mai multe ore, în primele zile ale lui 1856, el a citit din autorul englez surorii sale. Titu Maiorescu era pe atunci tânăr student în Austria. Tocmai începuse să înveţe engleza, limbă pe care curând avea s-o cunoască suficient de bine pentru a o preda şi altora. Dar la data despre care este vorba, el îl putea citi pe Dickens numai în traducere germană. Familiarizarea lui Maiorescu cu literatura engleză a început cu Dickens. După aceea l-a citit pe Shakespeare, de asemenea în traducere germană. Maiorescu menţionează, în *Critice,* romanul *David Copperfield,* alături de *Madame Bovary* şi *însemnările unui vânător.* El a fost unul din marii admiratori ai lui *David Copperfield,* pe care întotdeauna l-a recomandat cu căldură. După cum nota în *Jurnalul* său în 1901, Dickens a

fost printre puţinii scriitori pe care i-a recitit cu plăcere. În urma publicării de către Z. 0 rnea a datelor din acest *Jurnal,* aflăm că din literatura engleză Maiorescu menţionează trei nume – Shakespeare, Carlyle şi Dickens – când consemnează afecţiunea permanentă pentru scriitorii pe care i-a găsit mai aproape de gusturile sale şi a căror influenţă asupra sa a considerat-o durabilă. În acest sens, Z. Ornea, care vede în însemnări textul unei „autobiografii intelectuale”, apreciază că, fără îndoială, „mărturisirile acestea cu totul revelatoare comportă multe şi variate comentarii genetice sau comparatiste” 14.

Când îl recomanda pe Dickens şi Thackeray alături de Balzac ca modele pentru scriitorii noştri, Radu Ionescu pleca, desigur, de la o cunoaştere a scriitorilor respectivi în versiune probabil franceză, la fel cum şi C. Dobrogeanu-Gherea şi G. Ibrăileanu l-au citit pe Dickens înainte de a scrie despre el. În cazurile în care critica occidentală a subliniat unele aspecte ale operei lui Dickens, ideile circulau în ţara noastră mai ales printre intelectuali, iar scriitorii şi criticii adoptau o poziţie de acceptare sau de respingere, în funcţie de propriile lor vederi despre Dickens, bazate pe impresia de lectură. A fost destul ca unii critici de renume să ia o atitudine favorabilă faţă de Dickens pentru a trezi o dorinţă firească şi la alţii de a-l cunoaşte pe autorul englez şi astfel vederile lor să se generalizeze.

În prima perioadă a receptării lui Dickens, adică până în jurul lui 1900, în ciuda rarităţii traducerilor, prestigiul lui Bariţiu, Maiorescu şi Gherea, pe de o parte, şi popularitatea pe care Dickens a avut-o în cercul „Junimii” sau în cercurile socialiste ale *Contemporanului* şi *Lumii noi,* pe de altă parte, au fost decisive pentru introducerea lui în conştiinţa cititorilor români. După aceea a fost uşor pentru unii dintre ei să obţină o carte de Dickens în franceză sau germană şi astfel scriitorul să fie cunoscut prin traduceri în alte limbi, după cum putem vedea din ceea ce scrie N. Iorga: „Oamenii de la 1890 au cunoscut literatura engleză tot prin traduceri franceze […]

Va să zică, pe la 1890 au apărut... acele cărţi cu coperta roşie, cu litere foarte mici, fără nicio îngrijire în ce priveşte tiparul, în care se dădeau traducerile din literatura engleză. A fost tradus Dickens, a fost tradus Thackeray în cele două opere de căpetenie ale sale, apoi George Eliot, până şi Gaskell şi alţii, care puteau să fie traduşi" 15. N. Iorga mărturiseşte că i-a citit pe romancierii englezi în această colecţie pe când era tânăr şi se afla în ţară şi nu învăţase încă limba engleză. Prin traducerile franceze, în special în colecţia Hachette (cărţile cu „copertă roşie" Ia care s-a referit Iorga), multe generaţii de cititori români au reuşit să cunoască literatura engleză şi desigur pe Dickens.

O cercetare mai îndeaproape a jurnalelor de însemnări, a amintirilor şi confesiunilor notate de scriitorii români va dezvălui, cu siguranţă, că ei au fost, în diferite perioade ale vieţii lor, în contact strâns cu opera lui Dickens. Este posibil ca pe multe căi subtile Dickens să fi influenţat imaginaţia cititorilor săi mai distinşi la fel de mult ca oricare dintre marii scriitori ai lumii în a căror companie el a fost întotdeauna aşezat de cei care erau conştienţi de calităţile scrisului său. Putem vedea aceasta de exemplu din amintirile lui Sadoveanu despre anii săi de ucenicie, în care îl menţionează pe Dickens printre autorii la care revenea mereu16, cât şi din mărturisirile sale literare: „Cărţile erau ale marilor europeni: lectura lor îmi era ca o baie prelungită de lumină. Sub salteaua patului pe care dormeam se afla o căptuşeală importantă de tomuri. Erau acele a căror lectură o începusem. Alternam Zola cu Dickens, Turgheniev şi Gogol cu Alphonse Daudet, Victor Hugo şi Balzac cu Flaubert44 17. În romanul său *Dan,* Vlahuţă îl prezintă pe eroul eponim citind un roman de Dickens 18. În acel timp (1893) nu se găsea niciun roman al scriitorului englez în traducere românească. Eroul lui Vlahuţă este profesor de filosofie şi literatură română. E posibil ca el (şi chiar Vlahuţă) să-l fi citit pe Dickens în franceză.

Alte surse sugerează contacte şi mai timpurii ale unui

scriitor cu cel puţin una din scrierile lui Dickens, *Un colind de Crăciun,* pe care neîndoielnic a cunoscut-o N. Gane mult înainte de a fi fost tradusă în română. Istoria noastră literară consemnează că în *Hatmanul Baltag,* Gane a imitat atmosfera din *A Christmas Carol*. Încă din 1870 Gane a vrut să compună o nuvelă într-un stil umoristic, nuvelă care nu va avea un sfârşit lugubru ca celelalte. Nuvela a apărut în 1874 în *Convorbiri literare* cu o notă: „Imitaţie după Dickens14. Compararea celor două nuvele l-a condus pe St. Cazimir la concluzia c3 nuvela lui Gane „atestă asimilarea creatoare a procedeelor umorului dickensian care produce efecte nebănuite prin aplicarea la realităţile locale1419. Pe linia subiectului, opinează în mod corect St. Cazimir, influenţa lui Dickens se rezumă la colocviul hatmanului cu năluca morţii, comparabil cu convorbirea dintre Scrooge şi Marley. Ceea ce a mai deprins Gane de la Dickens este „arta de a strecura poante ironice cu o prefăcută nevinovăţie44 20.

Unul din cititorii receptivi ai lui Dickens a fost George Coşbuc. Micul volum *Die Geschiclite Englands (Istoria Angliei)* a fost parcurs cu multă atenţie de poetul româti, după cum o dovedesc numeroasele sublinieri şi însemnări făcute de el pe marginea paginilor 21. Unele din situaţiile istoriei engleze i-au sugerat lui Coşbuc paralele cu propria noastră istorie (pp. 41, 49); el a notat în legătură cu primul an de domnie a lui William Cuceritorul după înfrângerea suferită de saxoni la Hastings: „Starea sub domn străin” (p. 80). De asemenea, în legătură cu domnia lui Iacob I, la p. 141 găsim remarca: „rău vorbeşte de el”. Apoi ne putem forma o părere despre opiniile lui Coşbuc la lectura acestei scrieri a lui Dickens după notaţii ca „frumos!”, „bravo!” şi din exclamaţia finală „a răbdat Anglia!” (p. 262).

I. Al. Brătescu-Voineşti, ne spun istoricii literari, şi-a început cariera literară sub influenţa lui Dickens şi Alphonse Daudet. Pe scriitorul român l-a preocupat soarta oamenilor sărmani şi mai ales a copiilor. S-a observat că nuvelele sale din cele două volume mai importante*, în*

lumea dreptăţii (1906) şi *întuneric şi lumină* (1912), au multe trăsături care ne amintesc de Dickens. Eroii săi sunt întruchipări ale virtuţii, fiind buni, cinstiţi, generoşi până la naivitate. Aceeaşi observare a detaliilor se găseşte la ambii scriitori. Ironia se strecoară uneori în stilul lui Brătescu-Voineşti ca şi în cel al lui Dickens. Sesizate de critici şi istorici literari 22, apropierile dintre I. Al. Brătecu-Voineşti şi Dickens rămân notabile. Chiar dacă excludem eventuale influenţe ale scriitorului englez, se cer totuşi subliniate similitudini în ceea ce priveşte viziunea despre lume, atmosfera din scrierile lor şi unele aspecte de tehnică narativă, ceea ce ar sugera un contact al scriitorului cu opera dickensiană. Analizând arta lui Brătescu-Voineşti, T. Vianu remarca succesul său „în pictura grupurilor, a scenelor animate, învăluite de o caldă şi pătrunzătoare atmosferă14, notarea „plină de adevăr a vorbirii44 şi lipsa de caractere complexe şi neaşteptate, oamenii lui având „mai degrabă o structură rudimentară, centrată în jurul unui anumit tip de atitudine44 23. Dumitru Micu, glosând pe marginea schiţei *Nicuşor*, scria că aceasta aminteşte de *Poveste de Crăciun* a lui Dickens 24, iar Adriana Iliescu observa că filantropia boierilor din povestirile lui Brătescu-Voineşti a fost „în parte influenţată de ceea ce s-a numit «filosofia de Crăciun» a lui Dickens44 25.

O paralelă interesantă între Dickens şi Panait Istrati – Fără a sugera că scriitorul român ar fi suferit influenţa celui care a scris *David Copperfield* –, propunea lori Breazu. Pentru Panait Istrati copilăria a constituit stratul cel mai puternic din care şi-a tras seva şi întreaga lume creată de el este văzută prin lentila măritoare a copilăriei, ceea ce-i dă „proporţii de apocalips sau de basm, fără de a pierde însă nimic din coloarea realităţii „26. Constatând această trăsătură la autorul *Ciulinilor Bărăganului,* Ion Breazu nu se putea gândi decât la Dickens pentru a realiza o comparaţie adecvată: „În privinţa asta Istrati se aseamănă mult cu Dickens. Asemenea autorului lui *David Copperfield,* el iubeşte şi urăşte cu ardoare şi, uneori, cu o

cruzime pe care numai copilul o poate avea; asemenea lui el poate da apoi plăsmuirilor fanteziei ambianţa realităţii celei mai puternice” 27.

Unii dintre scriitorii noştri au devenit traducători sau critici ai lui Dickens. Înainte de a-şi fi descoperit afinităţi cu el, i-au citit din operă şi urmarea a fost o traducere (Sofia Nădejde – *Timpuri grele,* V. Demetrius

— *David Copperfield*) sau atât o traducere cât şi comentarii critice (Ion Pas, traducătorul *Documentelor postume... a şi* comentat opera). Poate fi întru totul accidental faptul că aceşti scriitori au zugrăvit acelaşi gen de lume pe care o găsim în romanele lui Dickens?

F. Aderca a atras atenţia că nu trebuie să uităm că romancierul C. Stere a fost un mare admirator al lui Dickens când încercăm să urmărim geneza creaţiei sale sau dorim să înţelegem caracterul şi farmecul său 28.

Nu intră aici în discuţie imitarea unui scriitor de către altul. Chestiunea influenţei este şi aşa destul de sensibilă, chiar când dispunem de dovezi mai substanţiale. Poate că ar fi mai interesant ca în toate cazurile să vedem rezultatele comparării a doi scriitori pentru a-i înţelege mai deplin, reţinând ideea că anumite curente subterane există întotdeauna în comunitatea internaţională a scriitorilor.

În revista *Cuget clar,* ce apărea în redacţie proprie. N. Iorga a publicat, la 15 decembrie 1938, articolul *Cetind pe Dickens.* O lectură proaspătă îi sugera reflecţii de un autentic interes istorico-cultural. Titlul lecturii nu e menţionat, însă observaţiile trimit la *Pictures from Italy (Imagini din Italia*), „minunata carte, la care nu se mai gândeşte astăzi nimeni [şi] pe care vestitul romancier englez Dickens a închinat-o trecerii lui pe la 1840 prin Franţa, spre Genova, unde era să petreacă, împreună cu toată familia sa, nu mai puţin de un an de zile, pentru a străbate apoi de sus în jos mai toată peninsula italiană44. Comentatorul voia să releve că există o unitate de gândire şi sentimente între o generaţie şi alta şi că numai ignorarea trecutului poate da loc la iluzia noutăţii

absolute, făcându-i pe unii să se creadă deschizători de căi noi: „unitatea gândului şi simţirii, dintr-o generaţie la alta, e cu totul trecută cu vederea când se crede că sunt coarde care n-au vibrat încă [...], cuvinte minunate pe care nu le-a ştiut întrebuinţa nimeni, atunci când de fapt pretenţia înnoitorilor se reazemă de cele mai multe ori pe necunoaşterea trecutului în care se întâlnesc toate aceste frumoase descoperiri44. Citindu-i pe înaintaşii noştri, observa Iorga, vom căpăta sentimentul continuităţii, vom deveni mai modeşti, dar în acelaşi timp vom avea un mare îndemn de a persevera. Cartea lui Dickens, citită probabil în engleză, îi era deosebit de preţioasă pentru că oferă „o observaţie descoperitoare ca a lui John Ruskin în momentele lui cele mai bune, o colorare tot aşa de strălucitoare ca a lui Kipling, o uimitoare bogăţie de cuvinte până într-atâta de face aproape imposibilă traducerea şi ca libertate a sintaxei menită să exprime tot zbuciumul sufletesc...44 29

De ce a fost Iorga atât de entuziasmat de o carte care nu vine prea des în atenţia criticilor literari? Cu toată rezerva unor exegeţi faţă de notele de călătorie ale lui Dickens, *Pictures from Italy,* prin descrierea unor locuri şi monumente istorice şi de artă această carte este tocmai genul de scriere care putea stârni interesul istoricului Iorga, el însuşi un mare evocator de locuri şi monumente. Dacă gustul pentru artă şi înţelegerea de către Dickens a particularităţilor etno-culturale din Italia nu au fost întotdeauna fără cusur, nu e mai puţin adevărat că el a conferit viaţă fiecărei scene descrise compensând eroarea de informaţie prin varietate şi culoare. Sinceritatea şi acurateţea descrierilor sunt susţinute mereu de entuziasmul participării directe.

Vasile Pârvan sesiza, în primii ani ai secolului, dimensiunea profund educativă a operei lui Dickens, pe care o asocia, epistolar, cu scrierile lui Daudet, H. Bordeaux, Thackeray, bucuros că în partea ei cea mai aleasă putea fi citită prin intermediul versiunilor franceze30. Nu Zola şi Tolstoi îi păreau recomandabili

pentru îndrumarea tineretului, ci literatura engleză, din care desprindea sănătate morală, cumineţenie, vioiciune, simplitate, însuşiri de care formaţia sa clasică ştiuse să profite. „Cetiţi pe Thackeray, Dickens, Swift, Tennyson, şi ca ideal poetic... geniul geniilor: Shelley” 31, îndemna Pârvan, care tocmai descoperise, prin lectura directă, marea poezie şi marea proză insulară.

În numărul său din 2/10 iulie 1921, *Ideea europeană* publică recomandările de autori clasici făcute de

P. Grimm, profesor anglist şi comparatist de la Cluj. Sub titlul *Cele mai bune cărţi* – un scurt ghid de cultură generală – se oferă o judicioasă inventariere a ceea ce este mai bun în literatura universală. P. Grimm, cel mai important profesor universitar de literatură engleză din acea vreme şi un avizat comparatist care a publicat şi primul studiu despre receptarea literaturii engleze la noi, a comentat influenţa unor autori în alte ţări: „Dintre scriitorii mai noi, acei care sunt apreciaţi în afară de ţara lor sunt: Dickens, în special în Franţa şi Germania, Schiller mai mult în Italia, pe când francezii şi englezii arată mai multă simpatie pentru Heine”. El reproduce o listă (care a fost sugerată de Maiorescu) de scriitori englezi favoriţi şi aici Dickens (Boz) este în frunte, urmat de Thackeray, Currer Bell (Charlotte Brontë) şi George Eliot. Într-o altă listă de cărţi, reprodusă şi în broşura *Citiţi cărţile bune* 32, P. Grimm recomandă *David Copperfield.* Acest roman a fost însă tradus în română abia peste opt ani, aşa că el putea fi citit numai în limbi străine.

În timp ce perioada dinainte de Eliberare este adesea caracterizată de această repetată interpunere a unei alte limbi între cititorul român şi opera lui Dickens (ne referim la scrierile care nu au fost traduse până atunci), pe măsură ce numărul traducerilor a sporit, recurgerea la intermediare pentru citirea lui Dickens a scăzut în mod corespunzător. După 1944, Dickens a devenit un scriitor popular, adresându-se unei întregi societăţi, auditoriul său incluzând intelectuali şi muncitori, tineri şi bătrâni. Toate bibliotecile de împrumut, bibliotecile şcolare şi

universitare dar şi cele din fabrici şi cooperative agricole au pus la dispoziţia cititorilor operele sale în traducere. Cărţile lui Dickens nu mai erau accesibile doar unor privilegiaţi. Cu alte cuvinte, popularitatea şi semnificaţia lui Dickens au crescut în proporţie directă cu numărul traducerilor în limba noastră. Deşi adevăratul impact asupra sensibilităţii noastre depinde aşa de mult de ceea ce căutăm în el când îl citim, nu este greu de imaginat că prezenţa masivă a lui Dickens în atâtea volume va avea o influenţă salutară asupra minţii cititorilor săi în direcţii care vor fi determinate în continuare şi de cercetări viitoare de sociologie a literaturii.

3.

— TRADUCERI

a) Scrierile lui Dickens în revistele1 **literare din secolul al XIX-lea**

Numele lui Dickens a fost pentru prima oară menţionat într-o publicaţie românească la 1842 când *Gazeta de Transilvania,* condusă de Bariţiu, a reprodus un articol dintr-un ziar german. Acest eveniment nu ar avea o semnificaţie deosebită dacă nu era urmat, în 1844, de o traducere din Dickens, care a apărut în suplimentul *Foaie pentru minte, inimă şi literatură,* editat de Bariţiu.

Marii reprezentanţi ai vieţii literare din Transilvania

— Şi Bariţiu era primul dintre ei – au vorbit mereu de necesitatea ca intelectualii şi oamenii de litere români să se familiarizeze cu valorile culturii engleze. Bariţiu a conceput nu numai un program de luptă pentru emancipare naţională şi culturală, ci a indicat totodată şi direcţiile în care trebuie să se dezvolte literatura română.

În scrierile sale găsim afirmaţia explicită a preferinţei pentru Anglia în comparaţie cu Franţa. Încă din 1843, el scria că socoate Marea Britanie drept cel dintâi stat al Europei, aşa că este natural s-o studiem mai îndeaproape, „din motive care sunt clare pentru toată lumea” 33. Se ştie că el a făcut traduceri prin intermediul cărora voia să răspândească cunoştinţe despre istoria şi literatura

Angliei. În studiul său *Scriitori clasici* menţionează unii dintre marii scriitori ai acestei ţări şi vorbeşte despre particularităţile limbii anglo-saxone, „acel amalgam înfricoşător de limbi diverse14 34. Necunoaşterea adecvată a limbii engleze în Transilvania continua să fie încă o barieră în calea unor contacte mai strânse cu viaţa şi literatura Angliei, dar oamenii de cultură cunoşteau germana, pe care o studiaseră în şcoală, ceea ce făcea ca literatura engleză să nu mai fie de nepătruns pentru ei. Shakespeare a fost tradus din germană şi la fel putea fi tradus şi Dickens.

Contactele mai strânse pe care viaţa culturală şi literară din Transilvania le-a avut cu Germania au facilitat o răspândire mai timpurie a operei lui Dickens aici. Popularitatea sa în Germania a fost, se ştie, superioară celei din Franţa. Marele număr de traduceri şi, mai ales, receptarea favorabilă din partea celor mai cunoscuţi scriitori şi critici ai vremii au avut ecou în mai multe ţări din Europa.

În primul său număr din 1842, *Gazeta de Transilvania* reproducea în traducere un articol din *Kölnische Zeitung.* Intitulat *Ticăloşia şi fărădelegile din cetăţile cele mari,* articolul se ocupa de sărăcia şi mizeria din oraşele metropole europene: „Putemu-ne încă mira de mulţimea crimelor ce se făptuiesc în toate zilele şi care se pricinuiesc parte mare din lipsă, din gradul cel mai înalt al sărăciei? 44, scria autorul anonim referindu-se apoi la scrierile lui Boz, numele sub care Dickens îşi publicase primele schiţe în reviste şi apoi în volum. „Descrierile cele înfricoşătoare ce le-au făcut Boz Dickens despre viaţa şi faptele claselor celor stricate, a hoţilor şi a făcătorilor de rele din London sunt cetite în toate ţările44 35. *Schiţele lui Boz* şi *Oliver Txvist* fuseseră traduse în germană şi în special aceasta din urmă trebuie să fi fost opera lui Dickens la care s-a făcut aluzie aici. Faptul că primul traducător al lui Dickens a ales una din schiţe care cel mai bine ilustrează decăderea umană în marea metropolă nu era întâmplător.

Traducerea românească a schiţei *The Drunkard's Death* – inclusă de autor în secţiunea intitulată *Tales* (Povestiri) din *Schiţe* – a apărut în numerele 23 şi 24 din *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*36. Această traducere, atribuită iniţial lui Bariţiu, a fost semnată: J. Many, semnătură ce aparţinea lui Iosif Mani, profesor, scriitor şi traducător din Blaj, care a dat frumoase versiuni româneşti din literaturile germană, maghiară şi franceză. Este posibil ca traducătorul să fi cunoscut şi limba engleză, cum susţine Lucia Pavel într-o interesantă analiză a tălmăcirii din Dickens37, însă germana a cunoscut-o oricum mai bine şi, în plus, la data când traducea schiţa lui Dickens, i-a fost mai uşor să dispună de o versiune germană decât de una engleză.

Desigur, ar fi fost deosebit de îmbucurătoare descoperirea că prima traducere din Dickens a fost făcută după versiunea originală, însă confruntarea acestei traduceri cu versiunea germană din *Londoner Skizzen* von Charles Dickens, Aus dem Englischen von Julius Seybt, Leipzig, Druck und Verlag von Philipp Reclam jun. (f.a.)

— Care conţine şi *Des Trinkers Tod* (p. 493 – 505) – pare să indice mai degrabă că I. Mani a urmat nu originalul englez ci acest intermediar german sau unul foarte asemănător cu el:

Dickens:

„We will be bold to say, that there is scarcely a man in the constant habit of walking, day after day through any of the crowded thoroughfares of London, who cannot recollect among the people whom he „knows by sight", to use a familiar phrase, some being of abject or wretched appearance, whom he remembers to have seen în a very different condition […]".

Seybt:

„Wir konnen dreist behaupten, dass von denen, welche tăglich die Strassen Londons durchwandern, kaum ein Einziger sein mochte, der sich nicht unter den vielen, die ei „von Ansehen" kennt, eines jammervoll aussehenden Individuums entsănne, das ei noch în sehr verschiedener

Lage gekannt hat. […]”.

Mani:

„Fără sfială cutezăm a întări cum că dintr-aceia carii din zi să arată pe uliţele Londrei, abia se află vreunul care între acei pe carii din văzut îi cunoaşte, să nu-şi aducă aminte de vreun insu (individuum) miserabil, pe care mai nainte l-a cunoscut într-o mai bună stare. […]”.

Se pot observa unele simplificări în versiunea lui Seybt, Astfel „in the constant habit of”, „to use a familiar phrase” nu sunt traduse; „crowded thoroughfares” este redus la „Strassen”, iar „abject and wretched” s-a redat prin „jammervoll”. „Some being” este tradus prin „Individuum14. Urmând îndeaproape acest text, I. Mani face aceleaşi omisiuni, apoi redă „Individuum” prin „insu”, însă simte nevoia să pună în paranteză şi cuvântul german, la care nu s-ar fi gândit, fireşte, dacă făcea traducerea după original. I. Mani a urmat versiunea germană în lexic şi sintaxă, reproducând şi acele particularităţi care nu se întâlnesc în original. Din numeroasele cazuri întâlnite, redăm pentru edificare un pasaj semnificativ:

Dickens:

„But no such *ravings* were to be heard at the bedside by which the children knelt. *Tlieir half-stilted sobs and moanings alone broke the silence of the lonely chamber.* And when at last the *mother’s grasp relaxed,* and turning one look from the children to their father, she vainly strove to speak, and fell backward on the pillow, all was se calm and tranquil that she seemed to sink to sleep”.

În versiunea germană vom observa omisiuni, adăugiri, modificarea succesiunii acţiunilor. Toate acestea vor fi transmise versiunii româneşti:

Seybt:

„Doch an dem Bette, an welchem din Kinder knieten, wurde dergleichen nicht gehort. *Der Mund der Sterbenden war stumm.* Und als endlich *ihre Hand auf die Decke hinunterfiel,* und als sie die Blicke von den Kindern zum Vater wendete, sich vergeblich miihete, zu reden, und auf clas Kissen zuriicksank, unterbrach nur leises,

halbersticktes Schluchzen die tiefe Stille. Fast unmerkbar schlumerte sie ein”.

Mani:

„Însă la patul, lângă care îngenunchea pruncii, de aceasta nu s-a auzit. *Gura muribundei era amuţită.* Şi când mai pe urmă *mâinile îi picară pe covor* şi când s-au întors ochii de pe prunci către părintele lor, şi în deşert se silea a grăi, îi căzu capul pe pernă, după care un plâns cu gemete înnăduşite amestecat a întrerupt adânca linişte. Adormirea de veci se întâmplă mai pe nesimţite”.

Remarcăm absenţa lui „ravings” din cele două traduceri. „Un plâns cu gemete înnăduşite amestecat” pentru „their half-stilted sobs and moanings”, din propoziţia a doua, apare la sfârşitul penultimei fraze, ceea ce modifică sensibil originalul, dar se conformează versiunii germane, în care găsim aceeaşi modificare. În schimb, întreaga propoziţie a doua este înlocuită prin „gura muribundei era amuţită” (cf. „Der Mund der Sterbenden war stumm”), creaţie a traducătorului german. Pe de altă parte, în original se spune „And when at last the mother’s grasp relaxed” („Şi când, în sfârşit strânsoarea mamei slăbi”) în timp ce în traducere apare „Şi pe urmă mâinile îi picară pe covor…” (Cf. „Und als endlich ihre Hand auf die Decke hinunterfiel”.) Ar mai fi de semnalat că în ambele traduceri ultima frază din original este divizată.

Modalităţile folosite de traducătorul german pentru a reda unele construcţii mai dificile nu schimbă sensul din original. Exemplul următor ilustrează un caz de parafrazare ce duce la o explicare a ideii prin concretizare. După moartea soţiei, Warden se consolează repede cu băutura: „Well – she was dead, and happy perhaps. It was better as it was. Another glass – one more. Hurrah! It was a merry life while it lasted; and he would make the most of it”. Traducătorul a redat exact prima parte, însă în ultima frază a recurs la o modificare prin introducerea unei noi imagini: „Sie war todt, und vielleicht ghicklich! Es war se am besten. Noch – und noch ein Glas! Hurrah! Se lange es gefiillt war, beim Glase lebt es sich lustig – und warum den

Becher der Lust nicht leeren bis auf die lezte Neige?” Urmărind fidel originalul în primele trei propoziţii, versiunea germană recurge la o concretizare a ideii că „viaţa era veselă atât timp cât ţinea” prin imaginea paharului plin deşertat până la fund, fidel reprodusă de Mani: „A murit şi poate că e fericită. Aşa a fost mai bine. Iară şi iară cu un pahar! Hurra! Plin e paharul, lângă paharul plin, vesel trece viaţa şi pentru ce să nu deşert paharul de bucurie până la fund?”

Nota melodramatică este sporită când „the girl” este redat prin „nefericita”, însă traducătorul român nu a făcut altceva decât să transcrie ceea ce a găsit în versiunea intermediară, această fidelitate explicând şi celelalte schimbări – înlocuirea verbului cu substantiv şi a adverbului cu adjectiv:

„Is that you, father?” said the girl. „Who else should it be? replied the man, gruffly”. Aceasta va fi transpusă prin „Tu eşti, tată? întrebă nefericita.

— Dar cine să fie altul? fu barbarul răspuns. (Cf. „Bist du es, Vater?” fragte die Ungliickliche. „Wer solite es sonst sein?” war des Vaters barsche Erwiederung”.)

Există în traducerea pe care a făcut-o I. Mani multe pasaje care par să fi fost redate după original, atât de mare este asemănarea între cele două sub aspectul lexicului şi al sintaxei. Apar însă chiar şi în asemenea contexte cuvinte în plus sau omisiuni care ar putea să ne sugereze simple intervenţii ale traducătorului român, dacă acestea nu s-ar dovedi a fi în cele mai multe cazuri doar redări conştiincioase ale formelor întâlnite în textul german ce i-a stat la îndemână. Iată o ultimă confirmare:

Dickens:

„At last, one bitter night, he sunk down on a door-step faint and ill. The premature decay of vice and profligacy had worn him to the bone”.

Seybt:

„Endlich sank ei în einer bitter kalten Nacht ohnmăchtig vor einer Hausthiir *în Piccadilly* nieder. Ei war vor der Zeit abgemagert, und glich, blos Haut und

Knochen, einem Gespenst”.

Comparând aceste texte, notăm că „ill” din prima propoziţie nu a fost tradus, în schimb Seybt a adăugat „în

Piccadilly”. Sensul celei de a doua propoziţii este redat, însă cu omisiunea lui „vice and profligacy” şi adăugirea lui „Gespenst” (fantomă, spectru, stafie).

Toate aceste modificări le găsim apoi în versiunea lui Mani: „Mai pe urmă, într-o noapte friguroasă, căzu lipsit de simţuri înaintea unei uşi (în Piccadilly). Uscat înainte de vreme, numai cu pielea pe oase, era asemenea unei stafie (spectre)”.

Confruntarea integrală cu originalul a versiunii germane realizată de Seybt şi a versiunii româneşti a lui Mani indică folosirea de către cei doi traducători a unor procedee identice: mici omisiuni şi adăugiri, rare modificări ale sensului. În toate aceste privinţe traducătorul român a urmărit îndeaproape abaterile semnalate în textul german, ceea ce ne îndreptăţeşte să credem că Mani nu a folosit originalul ci versiunea lui Seybt sau una identică. Abaterile de la textul german sunt deosebit de rare, ca de exemplu adăugirea cuvintelor „rachiu” sau „vinars” care nu se găsesc nici în engleză şi nici în germană:

Dickens:

„He slept under archways, and in brickfields – anywhere, where there was some warmth or shelter from the cold and rain. But in the last stage of poverty, disease and houseless want, he was a drunkard still”.

„Ei schlief unter Schuppen oder Thorbogen-iiberall wo nur der mindeşte Schutz von Regen oder Schnee zu finden war, und blieb ein Trinker auch noch auf der tiefsten Stufe der obdachlosen urmuth, der grausamsten Entbehrungen, der klăglichsten korperlichen Hinfălligkeit”.

„Dormea sub şopruri sau sub porţile uliţelor, ori în ce loc, unde putea afla apărământ în contra timpului viforos, şi totuşi pe cea mai de jos treaptă a sărăciei şi a lipsei în apunerea cea mai ticăloasă a trupului, tot beţiv a rămas,

de diavolescul rachiu nu s-a lepădat”.

Folosirea unor versiuni intermediare pentru traduceri din Dickens va continua timp de aproape un secol şi asupra acestui procedeu vom reveni mai jos. Ilustrarea amplă de către noi a faptului că în cazul unor astfel de traduceri atât calităţile cât şi defectele se pot atribui în mare măsură textului intermediar folosit serveşte clarificării unei situaţii mai generale a traducerilor dintr-o anumită perioadă când s-a recurs aproape sistematic la versiuni intermediare. De aceea este oarecum inutilă analiza acestor traduceri pentru a evidenţia priceperea sau stângăcia cu care un anumit traducător şi-a dus la capăt sarcina pe care şi-a asumat-o. Fiind aproape imposibil ca cineva să stabilească, în mod cert şi în fiecare caz, intermediarele folosite, în măsura în care nu avem certitudinea că s-a folosit originalul putem doar să presupunem că traducătorul a căutat să fie fidel unui intermediar şi că l-a reprodus cum a putut mai bine. Încercarea de a-i compara tălmăcirea cu originalul şi de a scoate din ecuaţie posibilul intermediar nu ne poate spune nimic util privind măiestria sa de traducător. O asemenea comparaţie ne poate însă ajuta să stabilim dacă prezumtivul intermediar a conţinut suficiente elemente ale originalului şi dacă cititorul român a avut sau nu şansa de a-l cunoaşte pe Dickens dintr-o traducere făcută după o altă traducere. Credem că este bine să se reflecteze asupra acestor considerente cu caracter mai general atunci când se analizează anumite traduceri din scriitori englezi făcute în secolul trecut şi în primele decenii ale acestui secol.

Revenind la traducerea lui I. Mani, se cere relevată în primul rând existenţa unei versiuni germane cu suficiente calităţi pentru a-i oferi traducătorului nostru posibilitatea de a prezenta cititorului român al revistei *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* textul integral al povestirii lui Dickens. Sub aspectul urmăririi firului narativ se observă o deplină fidelitate faţă de original în textele german şi român, deosebirile intervenind în unele detalii de natură lexicală şi sintactică. Că I. Mani a fost la

înălţimea confratelui său german devine evident la fiecare pas, ceea ce înseamnă că atât cititorul german cât şi cel român la data respectivă vor fi dobândit aceeaşi impresie după lectura povestirii lui Dickens *Moartea beţivului,* al cărei principal merit nu este de natură artistică, ci mai degrabă didactic-moralizatoare. Scopul educativ al acestei povestiri din volumul de *Schiţe* i-a aşi gurat atracţia din partea traducătorilor în anumite perioade de intensificare a campaniei antialcoolice.

Prima traducere din Dickens apărea într-o perioadă de transformări profunde în cultura română, când „generaţia paşoptistă preia, în noi termeni, preocuparea iluminiştilor de «a ilumina prin cultură»” 38, scrie Al. Duţu, care sesiza cu alt prilej că iluminismul a coexistat la noi cu romantismul până la apariţia realismului, ceea ce dezvăluie „un caracter profund clasic” 39 al literaturii noastre. Ca om de cultură, Bariţiu a fost un remarcabil continuator al iluminiştilor ardeleni, distingându-se, aşa cum arată George Em. Marica, prin „activitatea neobosită de animator1140. Evident, redactorul *Foii pentru minte, inimă şi literatură* a urmărit ca prin traducerile publicate în coloanele acestei reviste să contribuie la îmbunătăţirea moravurilor şi într-un asemenea context trebuie văzută şi publicarea traducerii realizată de Iosif Mani.

Curând după ce l-a citit pe Dickens, în 1857, T. Maiorescu a şi început să traducă din opera sa, trimiţând o tălmăcire din Dickens lui Iacob Mureşianu, redactorul de atunci al *Gazetei de Transilvania,* împreună cu o altă tălmăcire din Jean Paul, scriitorul german cu care autorul lui *Pickwick* era cel mai mult comparat sub aspectul umorului. Maiorescu a trimis şi o scrisoare către redactor, cu rugămintea de a fi publicată ca o introducere la traduceri. Din păcate, nici traducerea şi nici scrisoarea n-au apărut. Se pare că traducerile s-au pierdut, însă scrisoarea a fost ulterior publicată de Aurel Mureşianu, fiul redactorului, sub titlul *Cea dintâi încercare publicistică a lui Titu Maiorescuu*. În această scrisoare, cu reminiscenţe latiniste în ortografie, tânărul Maiorescu exprima un punct

de vedere similar cu cel deja enunţat de Bariţiu privind necesitatea ca românii să cunoască literaturile engleză şi germană. El spera să comunice „românilor spiritul cel adune şi fundamental al clasicilor germani şi englezi şi al celor antici în contrast cu uşiaratatea şi superficialitatea francilor”. Nu cunoaştem reacţia lui Maiorescu la răspunsul negativ al lui Iacob Mureşianu. După încercarea nereuşită de a-şi publica aceste prime traduceri, însemnările sale din jurnal nu-l mai menţionează pe Dickens, dar în însemnări ulterioare, semnalate de Z. Ornea, Maiorescu îl numără pe Dickens printre autorii săi preferaţi. Pare semnificativ faptul că Maiorescu a publicat mai târziu o traducere din Bret Harţe, scriitorul american din secolul trecut despre care se afirmă că a creat sub influenţa lui Dickens 42. Este deci de remarcat că fiind un admirator din tinereţe a lui Dickens, Maiorescu şi-a ales, în anii maturităţii, un scriitor înrudit cu el.

Dacă primele iniţiative de traducere a lui Dickens sunt legate de activitatea culturală şi literară din Braşov, al cărei promotor principal a fost Bariţiu, următoarea etapă a fost deschisă de mişcarea literară din jurul *Contemporanului* de la Iaşi 43. În această revistă au apărut traduceri din multe literaturi. Din literatura engleză numai Dickens a fost tradus. Este vorba de *Vălul negru (The Black Veil)* tradus de Ion şi Sofia Nădejde sub pseudonimul „S.G”. Şi publicat în numărul din septembrie 1883 al revistei.

Soţii Nădejde44 au fost atei şi socialişti care au intrat în grupul de gânditori şi scriitori radicali ai *Contemporanului,* o revistă de propagare a celor mai înaintate idei ştiinţifice, sociale şi literare, la care cei doi au colaborat cu numeroase articole şi eseuri. Ion Nădejde manifestase interes faţă de filosofia lui Spencer şi faţă de *Originea speciilor* a lui Darwin, iar Sofia Nădejde scrisese despre concepţiile sociale ale lui J.S. Mill înainte de a fi tradus împreună *Vălul negru* din franceză. Preferinţa lor pentru această „poveste14 din volumul de *Schiţe* este întru totul de înţeles. Ea conţine un număr de idei consonante

cu interesul celor doi intelectuali progresişti pentru afirmarea ştiinţei şi în special a medicinei în folosul maselor. În *Vălul negru,* povestea tânărului medic şi a femeii în doliu care îi devine pacientă constituie o caldă pledoarie pentru devotament, competenţă profesională şi binefacerile pe plan uman ce decurg din acestea. Cei doi traducători, aprigi adversari ai ignoranţei şi şarlatanismului, doreau să vadă manifestându-se o atitudine similară şi la medicii de la noi, după cum se poate deduce din articolul publicat în primul număr al *Contemporanului.*

Soarta Micuţei Nell, în episodul pribegiei sale în compania bunicului, în cursul căreia au ajuns în cartierul sărac al unui oraş industrial, printre muncitori, le-a atras, de asemenea, atenţia. În 1886, ei au publicat părţi din *The Old Curiosity Shop* (capitolele VII şi VIII) în traducerea lui Ion Nădejde (I.N.). De această dată intermediarul francez a fost indicat într-o notă de subsol *(La magasin d'antiquités,* roman anglais, traduit avec l'autorisation de l'auteur par A. des Essarts, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1884).

Tot în 1886 a apărut în *Analele literare* un scurt fragment din *A Christmas Carol* sub titlul *o colindă în proză* sau *o istorie fantastică de Crăciun,* în traducerea lui Lazăr Şăineanu, unul dintre marii noştri filologi şi folclorişti. Astfel îşi începea o lungă carieră la noi prima dintre *Cărţile de Crăciun* ale lui Dickens, *A Christmas Carol,* numită de Edgar Johnson „o parabolă serioasăcomică a mântuirii sociale" 45. Tradusă sub diverse titluri, ea va fi editată în volum, în traduceri integrale, începând din 1898, fiind singura scriere a lui Dickens apărută la noi în versiuni atât de numeroase. Constatind că la *Analele literare* semnau preponderent tinerii din gruparea „Literatorului" şi că în acelaşi număr cu o *colindă în proză* a apărut *Sur tempore* a lui Macedonski, poezie caracteristică pentru aspectul mesianic şi justiţiar revoluţionar al romantismului românesc, în care se folosesc elemente ale unui vis, Adriana Iliescu consideră semnificativă publicarea în

această revistă a scrierii lui Dickens, dat fiind că lucrarea este „o expresie a acelei părţi a operei marelui prozator englez care se sustrage cerinţelor realiste şi în care îşi găseşte locul tocmai acea gândire fantastic-dulceagă care s-a numit” filozofia de Crăciun» a autorului *Marilor speranţe*ls.

În această perioadă, unele ziare bucureştene ca *Românul* şi *Naţiunea* au publicat în foiletoanele lor literare fragmente din „povestirile de Crăciun” ale lui Dickens. În 1882 „foiţa *Românului”* a înserat în patru numere (634 – 635 şi 638 – 639) un fragment din *Somebody's Luggage* sub titlul *Umbrela de Exenford,* care fusese scris de Dickens în colaborare cu Wilkie Collins, pentru ca în aceeaşi „foiţă” să apară, în 1885, fragmente din *The Battle of Life* sub titlul *Bătăliele vieţii* şi din *Mugby Junction,* tradus *Juncţiunea Mugby.* Se pare că traducerile s-au făcut, aşa cum se precizează la începutul fiecăreia, „din limba engleză”. Oferim un exemplu edificator în acest sens: „Iaca acum sus în aer caractere misterioase, roşii, verzi şi albe, care par a conspira într-o limbă necunoscută. Iaca un cutremur de pământ însoţit de tunete şi fulgere, este trenul expres la Londra care trece cu iuţeală accelerată. Şi acum iarăşi linişte peste tot; staţiunea ruginită şi dezolată ca mai nainte, vântul şi ploaia în posesiune, lampele stinse, funcţiunea Mugby moartă cu veşmântul tras d-asupra capului, ca Cesar”. (Cf. „Unknown languages in the air, conspiring în red, green and white characters. An cathquake, accompanied with thunder and lightning, going up express to London. Now, all quiet, all rusty, wind and rain în possession, lamps extinguished, Mugby Junction dead and indistinct, with its robe drawn over its head, like Caesar”.)

Interesul Sofiei Nădejde pentru scrisul lui Dickens a continuat şi în anii în care, mutându-se în Bucureşti, a lucrat la *Lumea nouă* sau când a editat şi a condus revista *Evenimentul literar.* Între timp au început să apară producţiile sale literare proprii, ajungând să fie cunoscută ca autoare de nuvele şi romane. Având astfel o oarecare

experienţă ca traducătoare şi succes cu propriile sale scrieri, Sofia Nădejde s-a apucat să traducă pentru *Lumea nouă* romanul lui Dickens *Hard Times (Timpuri grele),* pe care l-a publicat în foileton, în 120 numere consecutive din anii 1894 – 189G.

Printre colaboratorii mai de seamă ai *Lumii noi* 17 putem să-i menţionăm pe C. Dobrogeanu-Gherea, G. Ibrăileanu şi H. Sanielevici, fiecare dintre ei fiind de asemenea un admirator al lui Dickens şi dovedind o preocupare activă pentru opera sa. Sanielevici a şi tradus *Bolnava din spital (The Hospital Patient),* proză pe care a publicat-o în numărul 20 din 1894 al *Lumii noi,* sub semnătura „Has”.

Ultimul deceniu al secolului trecut a fost cel mai rodnic în această primă fază a receptării lui Dickens în ţara noastră. Popularitatea sa crescândă este evidenţiată de numărul traducerilor, apariţia lor în toate provinciile româneşti şi publicarea unuia dintre romanele sale. Traducerea de către Sofia Nădejde a romanului *Timpuri grele* este neîndoielnic o realizare direct legată de idealurile sociale şi literare care au înflorit în cercurile socialiste din Iaşi şi Bucureşti48. Pe când traducea *Timpuri grele,* Sofia Nădejde a publicat un articol intitulat *Ce scriem,* în care pledează pentru o literatură inspirată din viaţă, chiar dacă o astfel de operă literară ar fi numită „naturalistă14.

Redarea lumii din *Hard Times* este, cum ne dovedeşte confruntarea cu originalul, fidelă şi cursivă. În ciuda unor stângăcii, din care o parte preluate de la intermediar, aceasta poate fi considerată o traducere în care se regăseşte ceea ce s-amumi „conţinutul” romanului precum şi câteva din particularităţile stilului dickensian. Cititorul de atunci şi-a putut face o impresie favorabilă despre romancierul englez parcurgând această traducere.

Capitolul I, purtând titlul *Singurul lucru trebuitoriu,* începe cu „Voiesc fapte. Învăţaţi fapte pe băieţi şi fete, nemic alta decât fapte. Faptele sunt singurele lucruri de care avem trebuinţă aici pe pământ. Nu sădiţi alte lucruri

şi smulgeţi toate celelalte” şi se continuă cu un text pe care îl considerăm în totalitate ca o bună reflectare a originalului. Al doilea paragraf, mai dificil, ne dă o idee mai clară despre calitatea traducerii: „Scena se petrecea într-o cameră de şcoală *simplă, goală, monotonă, sepulcrală.* Iar degetul *scurt şi gros* al vorbitorului dădea mai mare tărie poveţelor sale bătând tactul pe mâneca profesorului după fiecare spus”. (Of. „The scene was a *plain, bare, monotonous vault* of a school-room, and the speaker’s square finger emphasized his observations by underscoring every sentence with a line on the school-master’s sleeve.”) A se observa redarea cuvintelor subliniate. O şi mai bună ilustrare ne oferă capitolul V (intitulat *Domnul Bounderby,* în timp ce în original este *The Key-note).* Aici fraza „era un oraş de maşini şi de coşuri înalte, din care ieşeau fără răgaz şerpi de fum care se târau în aer fără să izbutească a se desfăşura în totul” poate servi ca o ilustrare a calităţii traducerii, ceea ce înseamnă că traducătoarea a folosit un intermediar fidel faţă de original: „It was a town of machinery and tall chimneys, out of which interminable serpents of smoke trailed themselves for ever and ever, and never got un coiled”. Recunoaştem, de asemenea, în bună măsură, cele spuse de Louisa tatălui ei în capitolul XV, din care cităm: „Aceste mici copilării (am aflat aceasta cu toată supravegherea), cari sunt obişnuite la toţi copiii, niciodată nu şi-au găsit loc în inima mea”. (Cf. „The baby-preference that even I have heard of as common among children, has never had its resting-place în my breast.”) Desigur, prin aceste exemple comparative nu am dorit decât să sugerăm că textul lui Dickens străbate chiar printr-un intermediar francez, ceea ce ar confirma presupunerea că Sofia Nădejde a urmat îndeaproape respectivul intermediar, pe care nu am încercat să-l identificăm.

Printre revistele literare care au publicat traduceri din Dickens pe la sfârşitul secolului a fost şi *Vatra.* Apariţia acestei reviste şi o bună parte din succesul ei se datorează lui Slavici, Caragiale şi Coşbuc, care au semnat împreună

mesajul către cititori intitulat *Vorba de acasă.* Pe lângă publicarea unor creaţii originale şi importanţa acordată literaturii populare şi vechilor tradiţii, *Vatra* a fost una dintre revistele cele mai active în popularizarea scriitorilor străini prin traduceri49. În paginile sale au apărut traduceri din Balzac, Ibsen, Twain, Cehov, Thackeray, Hugo, Poe şi mulţi alţi scriitorii străini. Redactorii revistei insistaseră în amintitul mesaj către cititori ca traducerile să fie făcute cu grijă, după o selecţie corespunzătoare gustului cititorilor, ceea ce s-a realizat în parte în cele trei bucăţi dickensiene publicate în revistă: *Zi aniversară, Moartea beţivului* şi *Miss Evans şi Vulturul* 50.

În *Vatra* a apărut, în 1894, textul aproape integral al povestirii *The Battle of Life* (titlul tradus, neutru, *Zi aniversară)* – una din „Cărţile de Crăciun” – al cărei subiect şi tratarea idilică a vieţii de la ţară par să fi prezentat atracţie suficientă pentru cititorii acestei reviste. *Vatra,* care stimula un contact strâns al scriitorului cu viaţa rurală, evident că a încurajat traduducerea unei astfel de bucăţi din Dickens, în care chiar prima scenă tradusă (după ce un număr de pagini din original fuseseră omise) prezenta un tablou fericit al vieţii de la ţară.

Traducerea *Zilei aniversare* realizată de Emil Florescu este atât de apropiată de textul original, încât am putea fi tentaţi să credem că s-a apelat la acesta şi nu la un intermediar. Iată un pasaj: „Părul lor, *lăsat în voia vântului,* şi hainele lungi fluturătoare, elastica iarbă sub picioarele lor, *crengile clătinate de vântul dimineţii, frunzele de rouă* şi *umbra lor tremurată* pe pajiştea verde – aerul proaspăt care *adia de-a lungul câmpiilor* şi se juca alene cu morile de vânt – toate aceste păreau că se joacă, toate câte erau, de la aceste fete până la îndepărtarea zării, la ţăranul care era pe culmile colinei, ce părea în depărtarea orizontului că e aşezată la marginea lumii”. Aproape fiecare cuvânt al originalului este reţinut, fraza având cursivitate şi chiar poezie. A se observa îndeosebi cum au fost redate părţile subliniate: „Their *streaming* hair and fluttering skirts, *the elastic* grass beneath their feet, *the boughs lliat rustled in*

the morning ar – the flashing leaves, their speckled shadows on the soft green ground

— The balmy wind that *swept along the landscape,* glad to turn the distant windmill, cheerily – everything between the two girls, and the man and the team at plough upon the ridge of land, where they showed against the sky as if they were the last things in the world – seemed dancing too”. Ca în original, iarba este „elastică”, vântul adia „de-a lungul” câmpiilor. În părţile subliniate din traducere se recunosc soluţii ce ar face cinste oricărui traducător. Cea mai admirabilă este poate „umbra lor tremurată” pentru „their speckled shadows”. Aproape întreaga traducere întruneşte calităţi care-i conferă prospeţime şi azi. Chiar tonul dialogului este adecvat: „Nu ştii tu câţi oameni se nasc în fiecare minut, încep a trăi lucrul acesta minunat şi ridicol – ha! ha! nici nu merită să vorbeşti serios – lucrul acesta ce se numeşte viaţă?” (Cf. „Did you never hear how many new performers enter on this – ha! ha! ha! it’s impossible to speak gravely of it – on this preposterous and ridiculous business called Life – every minute?”) Singura deosebire, care ni se pare interesantă, sugerând fie existenţa ei în vreun intermediar, fie opinia personală a traducătorului, este că i se atribuie vieţii calitatea de a fi un lucru „minunat şi ridicol” în timp ce în original ea este „o. afacere absurdă şi ridicolă” („preposterous and ridiculous business”). Cea mai semnificativă abatere de la original nu constă în omisiuni sau greşeli de redare, ci în adăugirea câtorva fraze prin care se dezvoltă un rechizitoriu la adresa războiului, rechizitoriu doar sugerat în original. Dickens a scris despre războiul în discuţie: „Not half a dozen men agree to this hour on the cause or merits; and nobody, in short, ever knew anything distinct about it, but the mourners of the stain. Serious, too!” said the Doctor laughing. „Such a sistem”. Toate sunt spuse mult mai explicit şi mai melodramatic în traducere: „Nici şase oameni n-au fost până astăzi de o părere asupra cauzelor acestui război şi asupra urmărilor lui. Pentru ce au murit de sabie atât amar

de oameni! Cine a câştigat din războiul purtat? Nimeni, nici regii, care au purtat războiul, n-au ştiut de ce-l poartă. Nimeni n-a ştiut ceva sigur despre asta, afară de cei ce jeleau smulgându-şi părul şi plângând pe cei căzuţi în luptă”. Nu numai viaţa idilică de la ţară, deci, a fost atracţia pentru traducător şi pentru revista *Vatra* a acestei povestiri a lui Dickens, ci şi contrastul prezentat cu o lume a războiului, a distrugerii umane şi materiale. Chiar dacă *Lupta vieţii,* a cărei acţiune este plasată în Anglia pastorală din secolul al XVIII-lea, exprimă o atitudine simplistă faţă de trecut51, ea a oferit suficiente calităţi pentru a interesa cititorii de la sfârşitul veacului al XIX-lea.

Moartea beţivului, apărută în *Vatra,* în traducerea lui Constantin Ramură, nu e cea mai bună bucată din volumul de schiţe. Inclusă de Dickens în secţiunea *Tales, Moartea beţivului, o* zguduitoare poveste a decăderii umane prin viciu, are însă, cum am arătat, o pronunţată notă moralizatoare, motiv pentru care a fost una dintre preferinţele primilor traducători începând cu I. Mani, în 1844. Se conta pe efectul educativ al cazului: un paznic ucis de „rachiul blestemat”. Se ştie că G. Coşbuc a susţinut» o campanie antialcoolică şi preferinţa traducătorilor de la sfârşitul secolului pentru *Moartea beţivului* s-ar putea să fi avut originea în această campanie. Publicarea succesivă a povestirii în *Vatra, Tribuna, Familia, România muncitoare* şi mai târziu în volum poate fi legată de campania care a fost dusă atunci timp de mai mulţi ani – nu atât împotriva băuturii în general cât mai ales împotriva alcoolismului. În multe din aceste traduceri cuvântul „rachiu” va apărea ca un adaos la textul original.

Vatra a publicat şi o a treia traducere, în 1895, *Miss Evans şi vulturul (Miss Evans and the eagle),* tot din *Schiţe,* realizată de Constantin Bauer, aceeaşi persoană care sub numele de Constantin Ramură a publicat traducerea *Morţii beţivului*52. Această primă serie de traduceri publicate în diverse reviste a devenit posibilă pentru că traducătorii care l-au abordat pe Dickens nu au

depins de interesele înguste ale unor editori, redactorii revistelor amintite fiind ei înşişi traducători sau scriitori consacraţi.

Traducerile din această perioadă a receptării lui Dickens în ţara noastră au fost toate publicate numai în „foiţele” literare sau în reviste literare. Importanţa revistelor pentru difuziunea scrierilor sale a mai fost subliniată. Absenţa de traduceri publicate în volum până în 1898 se poate explica prin lipsa de interes din partea editorilor care adesea au preferat să scoată 10 manţuri ieftine, în care predominau scene de dragoste de factură romantică şi sentimentală.

Dickens a fost călduros îmbrăţişat de scriitori şi critici legaţi de mişcarea socialistă din ultimele două decenii. O bună parte din traducerile pe care le avem în această perioadă sunt direct legate de dorinţa redactorilor de la *Contemporanul* şi *Lumea nouă* de a face cunoscută cititorilor proza lui. Este demn de notat că deşi *Vatra* nu a fost o publicaţie socialistă, ea a avut, în ceea ce-l priveşte pe Dickens, aceeaşi preocupare de a înlesni popularizarea marilor scriitori cu o tendinţă socială explicită în opera lor.

Cazul izolat al unei traduceri din deceniul al 5-lea datorată lui I. Mani poate fi pus în directă legătură cu împrejurările favorabile create de principiile după care se conducea publicaţia condusă de Bariţiu, adică promovarea traducerilor din scriitori englezi şi germani. Că *Moartea beţivului* nu a fost urmată de traducerea altor schiţe sau fragmente din romane se explică prin faptul că Dickens nu devenise încă un scriitor destul de bine cunoscut şi era nevoie ca critica să-i proclame originalitatea şi mai ales atractivitatea pentru cititori înainte ca el să câştige atenţia traducătorilor.

Pe măsură ce numele lui Dickens a intrat tot mai mult în atenţia criticilor, şi pe măsură ce calităţile esenţiale ale scrierilor sale au fost relevate, într-o perioadă în care însăşi dezvoltarea societăţii româneşti stimula o atenţie mai mare faţă de scrierile lui Dickens, numărul traducerilor din opera lui creşte. Bariţiu, Maiorescu şi

Gherea nu au devenit ei înşişi traducători ai lui Dickens, însă este meritul lor de a fi creat o opinie critică favorabilă în jurul marelui scriitor. I. Mani, inspirat de orientările lui Bariţiu, ne-a dat prima traducere din Dickens. Sofia Nădejde, din cercul lui Gherea, a lucrat la traducerea unui roman de Dickens şi, într-o perioadă de doi ani, a răspândit o operă a scriitorului englez printre cititorii *Lumii noi.*

Prin încurajarea dată realismului popular şi unor scriitori care îl ilustrau, T. Maiorescu a stimulat totodată o orientare mai largă în direcţia cultivării în foiletoanele revistelor literare a scriitorilor străini care prin metoda lor au dat naştere acestui „realism popular”. Aşa se explică faptul că în *Tribuna* lui Slavici, de exemplu, autorii străini cei mai cultivaţi fuseseră menţionaţi în studiul lui Maiorescu *Literatura română şi străinătatea,* unde se făcea teoria „romanului popular41 şi unde, alături de alţi scriitori străini, figura şi Dickens.

În timp ce tema şi cadrul din *Timpuri grele* erau în armonie cu ideile profesate în publicaţii socialiste, ca *Lumea nouă, Zi aniversară (The Battle of Life)* publicată de *Vatra* este una dintre povestirile de Crăciun care prin evocarea unor aspecte de viaţă rurală era mai atractivă pentru altă categorie de cititori. Altfel spus, aceste prime traduceri ilustrează un sistem preferenţial în abordarea operei lui Dickens.

Calitatea primelor traduceri este bună, ele având cel puţin meritul literalităţii. Folosirea intermediarelor a contribuit, fără îndoială, la unele omisiuni sau adaosuri, pe care le putem descoperi la compararea cu textul original. În acelaşi timp, sunt cazuri când chiar traducătorii noştri îşi iau libertatea să localizeze adăugând la textul intermediar sau omiţând din el.

Traducerile din marile literaturi ale lumii au fost încurajate în tot cursul secolului al XIX-lea de către cei mai importanţi reprezentanţi ai vieţii noastre culturale şi literare – Gh. Asachi, Heliade, Bariţiu, Odobescu, Dobrogeanu-Gherea, Titu Maiorescu etc. Câţiva dintre cei mai mari scriitori şi poeţi – Eminescu, Caragiale, Coşbuc –

au fost ei înşişi traducători. În privinţa calităţilor unei traduceri, corpusul de scrieri pe această temă oferă de mult un ghid chiar pentru traducătorii de azi, relevând faptul că activitatea de traduceri merită o atenţie similară cu cea care se acordă problemelor de literatură naţională. Din păcate, atitudinea mercantilă a unor editori din acea perioadă a subminat uneori interesele literaturii.

Preferinţa traducătorilor pentru scrierile dicken – siene mai accentuat sentimentale, moralizatoare şi eventual de critică socială în prima perioadă a receptării indică o opţiune la noi pentru elementul educativ din creaţia sa. Într-adevăr, putem afirma, împreună cu Al. Duţu, că „în momentul în care Dickens este consacrat în cultura română, el se înscrie în rândul scriitorilor militanţi” 53. Momentul este marcat prin traducerea romanului *Timpuri grele.* Publicarea acestui roman în versiune românească este considerată de Mihnea Gheorghiu ca o etapă importantă în receptarea scriitorului. „Credem că unul din evenimentele de seamă în ceea ce priveşte traducerea clasicilor în româneşte a fost publicarea integrală a romanului *Timpuri grele,* tradus de Sofia Nădejde” 54, scria Mihnea Gheorghiu, găsind o adâncă semnificaţie în faptul că prima traducere integrală a unui roman de Dickens în româneşte a fost această carte, căreia H. Taine îi recunoscuse construcţia trainică şi valoarea poetică, situând *Timpuri grele* printre operele de primă importanţă ale moştenirii dickensiene.

Se mai rostesc uneori judecăţi severe la adresa traducerilor din secolul trecut, dar nu trebuie uitat că, într-adevăr, luate în ansamblu ele au funcţionat ca „un mare şi rodnic laborator de lărgire, perfecţionare şi cizelare a limbii”. Adevărata operă de artă nu poate fi desfiinţată chiar prin mutilare şi reducere la fragmente, ne spune Pareyson, pentru că întregul reclamă părţile, astfel încât „să nu existe mutilare care să poată dizolva întregul şi suprima chemarea reciprocă a părţilor” 55. Acelaşi proces acţionează şi-n cazul unei traduceri neizbutite în totalitate. Părţile în care se regăsesc valorile originalului vor susţine

ansamblul, în ciuda existenţei unor fisuri în diferite puncte. Am mai dori să reţinem aici ideea exprimată de Albert Guerard că „în literatură, adevărul, nu mai puţin decât frumuseţea, depinde mai degrabă de nuanţe delicate şi insesizabile decât de distincţii ce pot fi uşor delimitate”. Renumitul critic american avea în vedere chiar traducerile de literatură când făcea această afirmaţie şi, foarte exigent în clasificare, împărţea traducerile în trei categorii, spunând că „sunt cazuri în care traducerea poate fi condamnată; sunt altele în care, oricât ar fi de necorespunzătoare, va servi; mai sunt şi de acelea în care câştigul este incomparabil mai mare decât pierderea” 56. Aproape toate traducerile din Dickens pot fi puse în ultimele două categorii. Mai este necesar să se reţină o precizare în legătură cu traducerile mai vechi şi anume că „vechea teorie şi practică a traducerii admitea omisiunea şi adaosul, parafrazarea şi schimbarea formei şi adesea a stilului” 57. Chiar traducerile slabe păstrează însă un nucleu important în operă, capabil să exercite o puternică influenţă în mediul receptor, aşa cum opera lui Shakespeare, adeseori prost tradusă în trecut, a fost unul din fermenţii cei mai activi în transformarea teatrului european.

A doua perioadă a receptării lui Dickens începe odată cu publicarea, în volum, la Craiova, de către editura Ralian şi Ignat Samitca, în colecţia „Cărţile copiilor”, a traducerii lui *A Christmas Carol.* Aceasta a fost prima traducere din Dickens publicată în volum şi a apărut sub titlul *o noapte de Crăciun.* Povestire de Carol Dickens. Traducere de Marius 58.

Scopul colecţiei „Cărţile copiilor”, anunţat de editori pe copertă, era de a relua tradiţia inaugurată de Anton Pann, ale cărui cărticele „au format mult timp un adevărat repertoriu de distracţiune intelectuală pentru copii şi începători”. Intenţionând să cultive dorinţa de lectură a acestei vârste fragede, editura promitea să pună la dispoziţia părinţilor „un şir de scrieri ce cu încredere şi cu folos le vor putea da în mâna copiilor lor”. Publicând

alternativ ceea ce literaturile străine au produs mai bun şi producţii originale, mai ales din literatura populară, colecţia era menită să constituie „un frumos şi bogat repertoriu pentru cultura intelectuală a copiilor noştri”. *O noapte de Crăciun* a lui Dickens a apărut ca al doilea număr al colecţiei, după *Basme române* de Ispirescu. Din literatura engleză, urmau la rând *Robinson Crusoe* de Defoe şi *Călătoriile lui Gulliver* de Swift.

Deşi această a doua perioadă este superioară celei dintâi, dat fiind că traducerile apar în mod sistematic în volum, ne grăbim să precizăm că realizarea Sofiei Nădejde de a fi tradus în întregime un roman de Dickens a fost egalată abia trei decenii mai târziu, când – în 1929 – a apărut *David Copperfield.*

Societatea românească a păşit în acest secol confruntată cu probleme acute de natură economică la sate ce au culminat cu răscoala ţărănească din 1907. Al doilea deceniu a împins România în vârtejul primului război mondial şi în tot cursul celei de a doua jumătăţi a deceniului efortul principal a fost îndreptat în direcţia salvgardării independenţei şi suveranităţii noastre. Sfârşitul războiului a marcat începutul unei noi etape în viaţa politică prin formarea statului naţional unitar român iar în viaţa literară şi culturală prin apariţia primului nostru roman modern – *Ion* al lui Liviu Rebreanu (1920).

În primele decenii ale secolului au înflorit traducerile de poezie, realizate de poeţi ca G. Coşbuc. Şt. O. Iosif şi O. Goga, sublinia profesorul Constantin Ciopraga, constatând că „proza, mai puţin norocoasă, încape pe mâna traducătorilor de ocazie; primează adesea criteriul comercial” 59. În multe privinţe, această constatare se aplică şi traducerilor din Dickens.

Un schimb de scrisori între Simion Mehedinţi şi Tereza Stratilescu în decembrie 1906 şi ianuarie 1907 ne dă o anumită imagine despre situaţia traducerilor din ţara noastră la începutul secolului. Tereza Stratilescu, o persoană cultivată, care cunoştea engleza şi putea să citească această literatură în original, era o bună

cunoscătoare a vieţii literare din Anglia. Simion Mehedinţi, redactorul de atunci al *Convorbirilor literare,* menţionase în scrisoarea sa traduceri din engleză care au apărut în ţara noastră la începutul acestui secol. Tereza Stratilescu scria: „am citit traduceri din romane engleze şi am citit şi originalele... şi m-am jurat în viaţă să nu traduc! Dar recunosc că de s-ar găsi cineva să traducă romanele lui Walter Scott pentru tineretul nostru, ar face un serviciu neamului”. Într-o altă scrisoare către acelaşi corespondent, ea a făcut unele precizări: „În privinţa traducerilor, n-a fost ideea mea că «la ce să fie făcute?», ci m-am gândit că niciodată nu reproduc exact originalul; iar, pe de altă parte, costă atâta muncă, încât trebuie o abnegaţie în adevăr mare să te apuci să scrii din nou o întreagă carte, în altă limbă, când în acelaşi timp tu ai putea ceti alte 50 şi să fii cu atâta mai folosit” 60. De aici concluzia: „Că pentru noi românii unele traduceri ar putea fi folositoare, nu rămâne îndoială – facă-le cei care n-au altă treabă”.

Pe de altă parte, idealul de a traduce bogata literatură universală în limba marilor noştri clasici i-a animat pe literaţii şi oamenii de cultură în primele decenii ale veacului. Gala Galaction constata prin 1916 că s-au realizat progrese faţă de sfârşitul veacului trecut, dar pentru că sunt „sute de cărţi celebre, pe care am dori să le citim într-o frumoasă limbă românească14, el îndemna să se meargă înainte cu hotărâre şi convingerea că „vom ajunge să avem, într-o zi, cum au şi alte popoare, o bibliotecă vastă de autori străini, definitiv şi fericit cântăriţi în limba lui Haşdeu şi a lui Eminescu” 61.

În ceea ce-l priveşte pe Dickens, revistele literare au continuat să publice diverse versiuni ale aceleiaşi schiţe – *Moartea beţivului* – apărută în *Tribuna, România muncitoare,* sau fragmente din *David Copperfield, Documentele postume... sau* Nich*olas Nickleby, ca* şi alte schiţe şi povestiri în Flac*ăra, Adevărul literar şi artistic, Universul literar, Reporter, Scena* etc. Dar, aşa cum am arătat, principala trăsătură a acestei perioade nu o mai constituie publicarea traducerilor în reviste literare sau

ziare. Majoritatea lor au apărut în diverse colecţii, în volume, din iniţiativa caselor de editură. Moar*tea beţivului, O noapte de Crăciun (cu* variante diferite ale titlului ca: O sear*ă de Crăciun, O poveste de Crăciun, Un poem de Crăciun, Strigoii), Vălul negru, Zi aniversară (Lupta vieţii) au* fost publicate în volumaşe separate şi astfel scrierile lui Dickens au putut lua pentru întâia oară locul în rafturile bibliotecilor în limba română, ceea ce constituie o schimbare importantă pentru circulaţia numelui şi operei sale. Traducerile ce apar în reviste nu au aceeaşi difuziune în timp şi spaţiu ca cele ce apar în volum.

După cum foarte bine observa Dan Grigorescu, în această perioadă „era pusă în circulaţie mai ales creaţia sentimentală a scriitorului, în care problematica socială era mai greu de detectat. Abia după 1929, unii scriitori ca V. Demetrius şi Ion Pas prezintă cititorilor români opere cu o substanţă epică mai densă, cu un tablou social mai complet: *David Copperfield* şi *Documentele postume ale Clubului Pickwick*" 62.

Tot mai mulţi traducători ai lui Dickens ajung să cunoască limba engleză şi astfel pot să apeleze la textul original, ceea ce face ca versiunile româneşti să câştige în fidelitate faţă de acesta. Un caz ni-l oferă traducerea cu titlul *Cântarea clopotelor (The Chimes),* realizată de Gh. A. Teodoru şi apărută în „foiţa44 ziarului *Prezentul* în 51 numere consecutive (483 – 534) în anii 1906 – 1907. Faptul că traducătorul cunoştea limba engleză reiese şi dintr-un anunţ dat de el la acelaşi ziar, prin care îşi oferea „metoda cu totul practică14 celor ce doreau să înveţe limbile italiană şi engleză. Confruntând traducerea lui Teodoru cu originalul, am constatat destulă fidelitate faţă de acesta, existând doar unele modificări nesemnificative-Cea mai bună ilustrare a folosirii originalului este oferită însă de câteva fragmente redate din povestirea lui Dickens *The Holly Tree,* sub titlul eronat *Pomul sfânt* 63, de către Zoe I. Gheţu. Avem toate motivele să credem că această povestire a fost tradusă din original. Oricum se remarcă multă fidelitate faţă de acesta. Semnalăm câteva localizări

cât şi traducerea unor nume proprii, ca „Elms” prin „Ulmi”, „Shooter’s Hill” prin „Dealul Vânătorului”, unele inspirate şi binevenite. Desigur, când pentru „A Bank of England five pound note, Cobbs” traducătoarea localizând scrie „O hârtie de-o sută de lei în Banca Angliei, Cobbs41 s-au depăşit limitele permise pentru localizări, chiar dacă amabilul Cobbs, auzind că-i vorba de o sumă aşa de mare, spune: „Hei! e-o grămadă de bani asta, domn Harry”. Pentru exemplificarea modului cum a tradus Zoe I. Gheţu, am ales un fragment sugestiv pentru tema şi tonul general al povestirii: „La urma urmei Boots mă întrebă dacă sunt de părere cu el în două puncte: mai întâi, că nu-s multe perechi de măritat aşa de neştiutoare de orice înşelătorie ca ăşti doi copii, şi, al doilea, că ar fi un splendid lucru pentru multe perechi ce-au gând de măritiş, de-ar putea fi oprite numai la timp şi întoarse separat înapoi14.

Traducerea lui „Marius44, O *noapte de Crăciun,* după publicarea de către Samitca, în 1898, a fost tipărită şi de alte case de editură. În colecţia „Biblioteca pentru toţi44 s-a scos o *noapte de Crăciun,* în mai multe ediţii, ca nr. 312 al colecţiei. Astfel, după o primă ediţie, în 1907, găsim o a doua ediţie în 1916 şi o a treia în 1928. Ediţiile succesive nu au prilejuit însă nicio schimbare în textul traducerii, ceea ce înseamnă că editorii aveau o opinie favorabilă despre tălmăcirea respectivă, care însă, cercetată atent, astăzi ne apare cu numeroase greşeli.

Consecinţele nefaste ale traducerii după un intermediar a povestirii lui Dickens *A Christmas Carol (O noapte de Crăciun)* au fost semnalate de Ana Canarache în *Cuvântul liber,* în 1935. Lăudând iniţiativa traducătorului de a oferi o versiune românească întrucât „nu toţi românii ştiu englezeşte ca să-l poată citi pe Dickens în original”, Ana Canarache îşi exprimă regretul că nici traducătorul, al cărui nume nu îl indică, însă am stabilit că se referă la Paul B. Rareş, n-a ştiut engleza şi a trebuit să-l transpună pe Dickens din franţuzeşte, fapt trădat de încercările sale de a tălmăci jocurile de cuvinte ale francezului şi, nereuşind, a recurs la explicarea lor în subsol. Fără să confrunte

versiunea românească blamată cu originalul şi nici cu intermediarul, Ana Canarache analizează doar exprimarea românească, găsind suficiente forme stângace pentru a observa că „evident, nu eşti obligat să faci traduceri, dar nu eşti obligat nici să faci traduceri dacă sarcina îţi depăşeşte puterile”. În adevăr, în această traducere se găsesc nepotriviri, erori, dovezi de neînţelegere şi inexactităţi, dar ceea ce este mai grav – şi iarăşi suntem de acord cu opinia exprimată atunci de Ana Canarache – există pasaje întregi absolut neinteligibile aproape la fiecare pagină. Aşa că este îndreptăţită concluzia că dintr-o admirabilă povestire „cu cel mai frumos şi melodios stil, ritmat ca o poemă în versuri albe, traducerea românească a făcut ceva monstruos, diform şi absurd, care nu poate decât să dezguste pe cititori” 64 După versiunile lui I. Mani şi Constantin Ramură, *Moartea beţivului* a fost reluată de Al. Costin. Versiunea acestuia din urmă a fost publicată în 1912 la Tipografia Cooperativa „Poporul”, în colecţia „Viitorul”, conţinând acelaşi text care apăruse în patru numere consecutive ale *României muncitoare,* în 1908. Traducerea lui Al. Costin, bazată, se pare, pe un intermediar german (Henry devine Heinrich) are multe omisiuni, rareori putându-se recunoaşte textul original. Fără a insista prea mult asupra versiunii lui Al. Costin, din care lipsesc paragrafe, probabil din cauza absenţei lor şi din intermediar, următorul exemplu poate fi edificator: „He gazed from *child to child,* but when *a weeping eye met his,* he quailed beneath its look” a fost tradus prin: „Privirea sa rătăcea de la *un asistent la altul,* dar pe când *ochii săi scăldaţi în lacrimi* întâlniră pe acei ai fiicei sale, tresări”.

Vălul negru apare, de asemenea, în mai multe variante, tot în volum, singură sau împreună cu alte povestiri. După ce în 1918 ea face parte din colecţia „Scriitori celebri” editată de L. Rebreanu, împreună cu o altă povestire luată din *Schiţe* şi anume *Sensibilitatea (Sentiment),* ea figurează, un an mai târziu, în colecţia „Luceafărul” sub titlul *o femeie ciudată,* împreună cu schiţa *Doctors Commons* (căreia i se păstrează titlul

original). Acestea au fost traduse de către Radu F. Soreanu din original, dacă ar fi să acceptăm afirmaţia editorilor cuprinsă într-o mică notiţă înserată la începutul traducerii. Confruntând textele cu originalul, găsim multe pasaje fidele acestuia, însă prezenţa lui „Paulskette” pentru „Paul’s Chain” ar sugera prezenţa unui intermediar german. Apoi traducerea omite destul de multe cuvinte, ca în cazul adjectivelor descriptive din următorul text: „We paused before a small, greenbaized, brass-headed nailed door, which yielding to our push…” este redus la „ne oprirăm în faţa unei portiţe, aceasta era numai sprijinită”.

O traducere a *Luptei vieţii (The Battle of Life)* a fost publicată, în 1918, de *Scena,* un periodic care se ocupa de viaţa literară şi teatrală. Traducerea a fost realizată de Elena C. Dimitriu. Acelaşi text a fost publicat, peste două decenii, în colecţia „Scriitori celebri”, cu ilustraţii făcute de pictorul Paul Popescu-Molda. O notă preceda ambele apariţii, apreciindu-se că traducătoarea s-a străduit să respecte spiritul originalului şi a reuşit în bună măsură, ceea ce, se spunea în continuare, nu este uşor când este vorba de arta lui Dickens. Această notă este un indiciu privind conştiinţa din partea traducătorilor şi editorilor că le incumbă o mare răspundere atunci când fac transpunerea unui mare scriitor în limba noastră. De altfel, în perioada interbelică chestiunea calităţii traducerilor a făcut obiectul multor intervenţii în presa literară. Mari personalităţi, precum G. Ibrăileanu, insistau asupra acestor aspecte oricând aveau prilejul, continuând preocupările anterioare ale lui Dobrogeanu-Gherea. Un critic din acel timp scria: „Traducem de câtva timp încoace marile opere ale omenirii: aceasta e bine. Dar nu este destul […] Trebuie să le realizăm la un înalt nivel artistic” 65.

Toate cele arătate sunt evoluţii pozitive care vor conduce la apariţia unui volum din *Documentele postume ale clubului Pickwick* şi a lui *David Copperfield* în trei volume, în 1929. Romanul românesc, el însuşi, ajunsese la vârsta maturităţii la începutul acestei perioade.

Traducătorii lui Dickens s-au apropiat de romanele sale cu mai multă ezitare decât de schiţe şi povestiri. După scurtul fragment din *David Copperfield* publicat în *Flacăra,* în 1911, sub titlul *Dl şi Dna Micouber (Din timpurile lui Dickens),* unele fragmente din *Documentele postume... şi* Nich*olas Nickleby vor* apărea opt ani mai târziu în traducerea lui Al. Iacobescu într-un volum intitulat şi l*acrimile curgeau... scos de* Editura românească în 1920. Titlul volumului şi lacri*mile curgeau... este dat de* cuvintele întâlnite în prima povestire, Reîntoarcere*a ocnaşului, în care apa*re fraza „dar nu mai era nimeni ca să o citească împreună cu ea şi lacrimile-i curgeau peste pagini. O reproducere a lui „but there was no one to read it with her, and the tears fell thick and fast upon the book" din povestirea interpolată The Convict*'s Return. O scurtă no*tiţă biografică înserată la începutul volumului informa cititorii că Dickens „şi-a întrerupt studiile deseori numai pentru marea dragoste ce avea pentru literatură", că limba lui e „curată şi plină de neologisme" şi că preocuparea sa principală a fost pentru viaţa poporului de jos. Deşi volumul nu conţinea nuvele, ci schiţe şi povestiri intercalate în romane, acestea au fost considerate ca atare. Aici găsim Reîntoarcere*a ocnaşului, luată din D*ocumentele *postume... (cap. VI), Văl*ul negru (o s*chiţă), Clo*vnul (din Doc*umentele* post*ume, cap. III), Suro*rile (din Ni*cholas N*ickleb*y, cap. VI). Parac*lisierul (d*in Documentel*e post*ume, cap. XXIX). Cum* se poate vedea, cu excepţia Vălului negru, t*oate celelalte* bucăţi sunt povestiri interpolate, care nu sunt chiar nuvele ci povestiri sentimentale şi de groază folosite de Dickens pentru efecte de contrast exclusiv în primele sale romane Documentele post*ume... şi Nicholas Nickleb*y. A*ceste fragmente vi*n douăzeci şi cinci de ani după traducerea Timpurilor grele şi *încă aproape zec*e ani vor trece înainte ca romanele lui Dickens să fie abordate mai serios de către traducători.

Cu excepţia romanelor *David Copperfield* şi *Documentele postume... în* afara publicării unei a treia ediţii a povestirii o no*apte de Crăciun, tra*dusă de

„Marius”, şi a unui fragment din Davi*d Copperfield în* Adev*ărul literar şi artistic, în* anii douăzeci a mai apărut Grai*ul umbrelor în* traducerea Magdei Dem. Nicolaescu, în 1926, în colecţia „Lectura. Floarea literaturilor străine”. În această penurie de traduceri dickensiene, evenimentul publicării a doua romane în acelaşi an trebuie considerat ca fiind excepţional. Se poate spune că tot ce s-a făcut înainte a pregătit doar calea pentru Davi*d Copperfield în a*ceastă traducere completă în trei volume.

În 1929, s-au publicat aşadar două romane de Dickens în limba română. Chiar dacă numai jumătate din *Documentele postume ale clubului Pickwick,* în traducerea fragmentară a lui G.I. Crivăţ, a fost publicată de Editura Univers sub titlul *Călătoriile, studiile şi aventurile Domnului Pickwick,* cesta a însemnat un mare pas înainte în acelaşi an, a apărut *David Copperfield,* în traducerea completă a lui V. Demetrius.

Primul roman al său, cel care i-a adus popularitatea şi l-a făcut peste noapte cel mai mare romancier în viaţă, a fost tradus în română după un intermediar incomplet. De altfel, pe coperta volumului publicat de Univers se menţionează: „Din *Documentele postume ale Clubului Pickwick”.* Deşi pe copertă şi pe pagina de titlu este scris „voi.!”, al doilea nu a mai apărut. Marele număr de omisiuni din acest volum nu mai surprinde, după menţiunea de pe copertă că ni se oferă doar o parte din roman. Aceste omisiuni variază de la propoziţii şi fraze până la paragrafe şi capitole aproape întregi. Unele părţi sunt rezumate. Povestirile interpolate nu sunt traduse deloc. În cazul povestirii *întoarcerea ocnaşului* se dă după titlu şi un succint rezumat: „Este vorba de întoarcerea pe calea binelui a unui copil rău, care între alte nelegiuiri provocase şi moartea mame-şi şi a tată-său”, ceea ce nu redă decât vag şi inexact conţinutul povestirii. Aceasta este urmată de traducerea ultimului paragraf din capitolul VI, întreaga poveste fiind terminată cu două fraze care nu se găsesc în original: „Efectele unei asemenea bisericeşti pilde sunt întotdeauna urmate de reflecţiuni ce tulbură

pacinicile obiceiuri şi în special somnul. Noroc însă că filosoful şi voiajorii putură să amâne pentru mai târziu aceste reflecţiuni”. O descriere satirică a biroului firmei de avocaţi Dodson şi Fogg lipseşte, ca şi discuţia dintre ocupanţii săi, din care se pot desprinde trăsături negative ale oamenilor legii.

Traducerea este plină de expresii ciudate ca „ministru în ale Evangheliei” pentru „minister of the Gospel”, şi traduceri greşite ca „om de afaceri” pentru „solicitor” etc. Pe de altă parte, întâlnim şi unele localizări interesante. Una din acestea face posibil un joc de cuvinte. Astfel, Wilmot Snipe devine Wilmot Becatz (cf. Snipe-becaţă), după care „snipe” (substantiv comun) devine „sitari şi gâşte” („great family-Snipes-very” se redă prin „familie mare, sitari şi gâşte, familie numeroasă”) – Vorbirea lui Tony Weller este destul de colorată: „Ia igzemplu de la tat-tuv copilul meu, şi păzeşte-te de văduve toată viaţa ta, specialmente dacă ţii [în loc de „ţin”] un han, Sam”. Sunt şi alte exemple numeroase de astfel de vorbire agramată: *educez, mitodă, pretin, rumatism.* „I wondered to see the gen l în n se familiar with his servant” este redat prin „Nu pricepeam cum de un genâm n să fie aşa în femelie cu sluga lui”. „It’s a capital prescription” devine „E o prescripţie de capital”, în loc de „E o reţetă grozavă”.

David Copperfield, în traducerea lui V. Demetrius, publicat în trei volume la Editura „Cultura românească”, fiecare volum purtând un subtitlu care nu există în original (I. Suferinţele unui copil; II. Zorile unor zile mai bune; III. Iubire şi glorie) poartă pe pagina titlu următoarea menţiune: „Verificat după textul englez de Th. Eucharis”, care este, pe de o parte, o recunoaştere că traducerea s-a făcut după un intermediar, iar pe de altă parte, o asigurare că discrepanţa dintre original şi traducere a fost redusă prin această confruntare.

Primul traducător al lui *David Copperfied,* poetul şi romancierul V. Demetrius, s-a ridicat, ca şi eroul romanului tălmăcit de el, din clasa celor de jos. A fost o vreme

muncitor. Făcându-şi debutul în literatură la *Viaţa socială* a lui N.D. Cocea, el a fost colaborator permanent la *Zb urătorul* lui Lovinescu şi la revista antifascistă *Cuvântul liber* şi director al colecţiei de literatură „Biblioteca pentru toţi”. Romanele sale *Oraşul bucuriei, Domnul deputat, Domnul colonel* sunt toate descrieri ale vieţii sociale româneşti de la începutul secolului nostru, inspirate din viaţa celor aruncaţi la periferia societăţii66. Demetrius aducea în literatură gravele aspecte din suburbii şi drama particulară a oamenilor simpli, copleşiţi de problemele vieţii, dintr-un oraş mare. A fost un scriitor plin de promisiuni, foarte bine cunoscut în cercurile literare din Bucureşti67. un prieten apropiat al lui Arghezi, N-D. Cocea şi Victor Eftimiu. El s-a ocupat de tălmăcirea marilor opere ale literaturii universale, „alegând spre a pune în circulaţie în limba română acele cărţi menite să înteţească dragostea de slovă, să sporească dragostea şi omenia1168. Este posibil ca, aşa cum arăta C. Şăineanu, într-un studiu închinat lui69, Demetrius să-şi fi sacrificat propria carieră literară în favoarea treburilor mărunte pe care a trebuit să le facă pentru a trăi, însă posteritatea îşi va aminti de el şi pentru traducerile din Balzac, Stendhal, Blasco Ibáñez şi Hoffmann. Din literatura engleză a tradus *Macbeth* al lui Shakespeare şi *David Copperfield* de Dickens.

Traducerii lui V. Demetrius putem să-i aducem multe reproşuri, însă în mare măsură deficienţele se datorează folosirii unui intermediar care în mod inevitabil şi-a transmis deficienţele sale, îndeosebi în privinţa frazei lui Dickens sau a subtilităţilor dialogului-l se mai pot reproşa acestei prime ediţii a romanului în limba română neglijenţe, inconsecvenţe şi proasta execuţie tipografică. În ciuda unor stângăcii, *David Copperfield* este prima traducere completă a unui roman de Dickens care a apărut în volum, ceea ce a dat cititorilor români posibilitatea să se apropie de Dickens mai mult decât orice traducere anterioară.

Traducerea lui V. Demetrius, cu toate lipsurile sale, rămâne o realizare apreciabilă. Fără îndoială, ea nu este la

înălţimea exigenţelor de azi şi nici nu credem că este recomandabil ca cineva să judece traducerile din trecut în lumina cunoştinţelor noastre actuale. Cu ocazia analizării versiunilor româneşti ale lui *David Copperfield,* profesorul Mihail Bogdan făcea observaţia corectă şi pe deplin justificată că versiunea pe care ne-a lăsat-o V. Demetrius „poartă amprenta unei perioade din cultura noastră când literatura engleză mai pătrundea la noi prin intermediare în alte limbi” 70. În cazul acestei traduceri nu vom face o comparaţie cu intermediarul, interesaţi fiind să stabilim mai ales dacă sensurile din original s-au transmis şi pentru aceasta, ilustrativ, vom oferi un scurt fragment de la începutul primului capitol: „Ziua şi ceasul naşterii mele venite, *îngrijorarea mamei* şi *din vecinătate câteva cumetre,* care-mi purtau straşnic de grijă cu multe luni înainte de a putea face cunoştinţă, împreună se rostiră întâi: că soarta mea vrea să fiu nenorocit în viaţă; al doilea: că voi avea darul să văd aievea năluci şi duhuri, De altfel, orice copil, fată sau băiat, născut într-o vineri curând după miezul nopţii, are, zic ele, aceste două daruri, lucru hotărât”. Prima sintagmă subliniată nu există în original, iar cea de a doua este greşit construită. În rest se redă în întregime sensul: „În consideration of the day and hour of my birth, it was declared by the nurse, and by some women in the neighbourhood who had taken a lively interest în me several months before there was any posibility of our becoming personally aquainted, first, that I was destined to be unlucky în life, and secondly, that I was privileged to see ghosts and spirits; both these gifts inevitably attaching, as they believed, to all unlucky infants of either gender, born towards the small hours on a Friday night”.

Apariţia târzie a lui *David Copperfield* l-a lipsit multă vreme pe cititorul român de o operă remarcabilă din literatura universală-Fără îndoială, unii vor fi citit romanul în alte limbi şi îşi vor fi dat seama de măiestria eu care Dickens explorase universul copilăriei cu mult înainte ca Daudet să fi făcut acelaşi lucru în *Jack* 71. Dar *David*

Copperfield a fost trecut cu vederea chiar într-un studiu de altfel foarte bine documentat despre copilul în literatură72. Daudet a mers pe drumul deschis de Dickens încă prin *Oliver Twist,* dar creaţiile acestuia din urmă erau mai puţin cunoscute la noi decât acelea ale romancierului francez, ceea ce explică poate absenţa lui în studiul menţionat.

Cum o nouă traducere completă a lui *David Copperfield* nu va apărea decât în 1957, versiunea lui Demetrius a servit mai mult de un sfert de secol ca legătura cea mai importantă între cititorul român şi acest roman 23. Între timp, însă, au mai existat şi alte căi prin care *David Copperfield* a fost popularizat în România. În 1932, teatrele naţionale din Bucureşti şi Cluj au pus în scenă, simultan, piesa francezului Max Maurey care era o dramatizare a romanului – doar a părţii care se ocupă de copilărie – şi purta acelaşi titlu. Piesa a fost jucată pe durata a doua stagiuni. În cronicile dramatice ale timpului s-au făcut comentarii nu numai despre piesă şi modul cum a fost jucată ci şi despre Dickens. Astfel, în ziarul *Rampa,* la 22 septembrie 1932, după ce se precizează că este prima piesă străină în stagiune, citim: „l-am retrăit, câteva ceasuri, pe Dickensul copilăriei noastre, magicianul incomparabil, poetul subtil al bucuriei şi durerei, Dickens surâzătorul şi îndureratul”. Referindu-se la calităţile romanului adaptat de Maurey, cronicarul scrie că „adâncimea lui Dickens e atmosfera, e amănuntul, create printr-o artă de cizelare, gingaşă, sensibilă” şi chiar dacă datorită exigenţelor scenei adaptatorul a trebuit să sacrifice unele detalii, el „redă, în schimb, cu fidelitate, mediul, conturul personagiilor, nuanţele sufleteşti ale conflictului”. Efectul spectacolului asupra auditorului a fost deosebit de puternic, „destinul lui David Copperfield, zugrăvit cu atâta compasiune, a emoţionat şi pe la ochi au fluturat, discret, batistele”. La aceasta a contribuit, desigur, regia, montajul şi distribuţia excelentă („Rareori o distribuţie atât de bogat alcătuită, rareori un joc atât de frumos de ansamblu”), dându-şi concursul Elena Galaction

(David), N. Soreanu (Micawber), G. Calboreanu (Murdstone), G. Stoenescu (Uriah Heep), Marietta Sadova (Betsey Trotwood) precum şi Sonia Cluceru, I. Finteşteanu şi N. Polizu. Datorită nivelului ridicat al interpretării, cronicarul îi prevedea „un succes apreciabil şi de durată14 74. Spectacolul din Cluj cu aceeaşi piesă a fost comentat în *Hyperion* tot ca un succes, ţinând de „grandoarea artei adevărate14 în ciuda slăbiciunii intrinseci a piesei: „Lumea de canalii şi de briganzi care terorizează şi exploatează pe micul David-… a fost redată cu o veracitate care te făcea să crispezi44. Toţi actorii au fost elogiaţi pentru modul cum au jucat. Ştefan Braborescu, director de scenă al acestui spectacol, l-a interpretat pe Micawber, Titus Lapteş pe Murdstone, iar Dar a Nicoară „a reliefat cu talent şi pricepere artistică suferinţele, bucuriile şi îndurările micului David, făcând o creaţie care o fixează între artistele cu necontestabil talent44 75. Opinii mai puţin favorabile despre piesă se găsesc în *România literară* care la rubrica „provincia44 s-a ocupat, într-un scurt comentariu, de spectacolul cu piesa lui Maurey la Cluj. Critica este îndreptată mai ales împotriva modului cum a fost realizată adaptarea romanului, Max Maurey reuşind doar „ici-colo să redea unele momente caracteristice ale romanului lui Dickens44, piesa nefiind decât o „comedie larmoyante44, în care până la urmă „virtutea – fireşte – triumfă, cei – «răi» sunt demascaţi şi umiliţi, iar copilul cel bun va fi apărat şi educat de paşnica-i mătuşă14 76. Interpretarea e apreciată ca „satisfăctoare44. În sfârşit, trebuie să menţionăm cronica publicată în *Adevărul literar şi artistic* în care L. Sebastian scrie că „în afară de *Fraţii Karamazov* al lui Jaques Copeau, nu cunoaştem o dramatizare mai fericită a unui roman celebru11 şi că „ajutat de mâna maestră domnului Enescu, Teatrul Naţional a dat un spectacol desăvârşit117. El dă o înaltă apreciere interpretării fiecărui rol, în frunte cu G. Calboreanu.

Aceste cronici ne dau posibilitatea să observăm că dramatizarea lui Max Maurey, pusă în scenă la două teatre

naţionale, a contribuit, la scurt timp după apariţia traducerii lui V. Demetrius, la răspândirea ideilor cuprinse în romanul lui Dickens. Ne putem imagina că miile de spectatori din anii 1932 – 34 de la Cluj şi Bucureşti au ajuns mai aproape de înţelegerea lui Dickens după ce l-au văzut pe David Copperfield pe scenă. Cronicile au avut de asemenea efectul de a atrage atenţia asupra scriitorului şi a romanului după care s-a făcut adaptarea. Menţionăm că prin 1935 a rulat la noi filmul *David Copperfield,* turnat cu un an înainte în S.U.A., în regia lui George Cukor.

O adaptare în proză a romanului – de fapt o versiune prescurtată – a realizat Victoria Amăzăreanu prezentând, în 1937, întreaga poveste a lui David Copperfield condensată în 238 pagini în colecţia „Biblioteca noastră” nr12, scoasă de editura Socec din Bucureşti7S. Cam în aceeaşi perioadă, Editura „Ioan Călinescu” din Buzău a publicat o prelucrare a romanului făcută de Panait Nicolae, autor şi al unei prefeţe în care îi îndeamnă pe tinerii cititori să se apropie de cartea lui Dickens cu încredere pentru că *David Copperfield* este „unul din cele mai răspândite romane pentru tineret de pe întregul glob”, că aceasta este „cartea de căpătâi a tineretului dornic de cultură”. Panait Nicolae face o succintă prezentare a artei romanului, subliniind realismul psihologic al personajelor şi atrăgând atenţia că în acest roman Dickens nu zugrăveşte o epocă ci „eternizează lumea de ieri, de azi şi de mâine, lumea cu patimile, cu durerile şi cu bucuriile ei”. Mărturisind că a citit cartea pe când era copil, Panait Nicolae scrie că tinereţea lui a fost asemănătoare cu cea a lui David Copperfield: „Tinereţea mea se contopea cu a micuţului David Copperfield, vieţile noastre porneau şi se sfârşeau. aidoma. Regăseam în sufletul lui ceva din sufletul meu” 79. Dincolo de importanţa unei atare mărturisiri pentru ecoul lui *David Copperfield* în România, merită subliniată dorinţa lui Panait Nicolae de a familiariza pe tinerii cititori cu situaţiile realiste din roman.

În prelucrarea amintită David Copperfield, eroul romanului, devine scoţian: „Sunt născut, dacă nu mă înşel,

într-o vineri, noaptea, în Blunderstone, în Scoţia”, în textul original este amintită Scoţia, dar cu alt scop: „as they say în Scotland” (cum se spune în Scoţia). Apar apoi tot felul de inconsecvenţe (eventuale greşeli de tipar): astfel Jara, Jeana, Jana (pentru Jane Murdstone). Numele lui Ham a fost schimbat în Han. În Anglia circulă bani româneşti: „I-am dat numaidecât cei 7 lei de la Peggotty”.

Evident, cartea care a apărut la Buzău este doar o copie palidă a romanului, mai mult o imitaţie decât o prescurtare. Personajele şi evenimentele principale sunt păstrate (până la căsătoria lui David cu Dora), dar cu greu poţi recunoaşte anvergura şi suflul panoramic al originalului. Totuşi naraţiunea se desfăşoară la persoana întâi şi scenele principale sunt incluse. Numai că în 64 de pagini (nouă capitole) au fost condensate circa 45 de capitole (cam două treimi din roman). Însă Panait Nicolae reuşeşte să traducă inspirat, pagini care uneori se ridică la ritmul originalului: „David Copperfield se odihneşte azi după o viaţă de luptă. Căci suferinţa din copilărie e mare. E cea mai primejdioasă suferinţă din viaţa unui om. Însă sunt mulţumit că am pătimit atât. Am învăţat că nicio fericire nu poate fi câştigată fără luptă şi mai ales fără durere” 80.

La zece ani după *David Copperfield,* a apărut traducerea completă a *Documentelor postume ale clubului Pickwick,* în două volume, la editura „Cugetarea”, în colecţia „mari romane clasice” în care s-au publicat *Mizerabilii, Crimă şi pedeapsă* şi *Don Quijote.* Această traducere a fost realizată de scriitorul Ion Pas, al cărui nume în literatura română e legat de zugrăvirea suburbiei. Ca şi Demetrius, Ion Pas a făcut traduceri şi din alţi autori, între care *Bâlciul deşertăciunilor* de W.M. Thackeray, în 1941.

Aventurile Domnului Pickwick a fost tradus după o versiune franceză, publicată în colecţia Hachette (*Aventures de Monsieur Pickwick,* traduit avec l’autorisation de l’auteur sous la direction de P. Lorain, par P. Grolier, Paris, 1900), ceea ce am putut stabili prin

compararea textelor. Ion Pas a reprodus fidel textul francez, care se dovedeşte un intermediar acceptabil, nefiind abateri prea grave de la original. Stilul versiunii lui Ion Pas este cursiv, marcând un progres simţitor în tălmăcirea lui Dickens. Pentru a vedea calitatea acestei traduceri, cititorul este invitat să o compare deopotrivă cu originalul şi cu intermediarul francez:

Textul original: „There never was a nicer woman as a widder, than that ere second wenture o mine-a sweet creetur she was, Sammy; all I can say on her now, is, that she was such an un common pleasant widder, it's a great pity she ever changed her condition. She don't act as a wife, Sammy".

Ion Pas (1939): „Nu s-a pomenit o femeie mai frumoasă ca femeia asta a mea de-a doua. Era o fiinţă dulce, Sammy, şi tot ce pot să-ţi spun acum e asta: pentru că era o văduvă aşa de extra, e păcat că şi-a schimbat felul. Ca nevastă nu e bună, Sammy".

Versiunea franceză: „J n'y a jamais evu une plus belle que mă seconde. Une douce criature que c'était, Sammy, et tout ce que je peux dire a present, c'est ca: pisqu'elle faisait une şi extrasuperfine veuve, c'est ben domage cu'elle alt change de condition. Elle ne reussit pas pour une femme, Sammy".

Se poate observa în textul românesc că toate elementele originalului sunt păstrate, însă o verificare mai atentă ne trimite la intermediarul francez care este o copie bună a originalului-Sintaxa, punctuaţia, alegerea expresiilor (o văduvă aşa de extra – une şi extrasuperfine veuve) – toate indică sursa. O traducere făcută după un intermediar reuşit nu se îndepărtează prea mult de original, mai ales dacă traducătorul stăpâneşte arta scrisului. Având acum dovada că Ion Pas a folosit un intermediar satisfăcător, să mai dăm o ilustrare a modului cum acesta a fost transpus în română: *Versiunea franceză:* „Fort hereux d'apprendre ca, mossieu. J'ai pris beaucoup de peine pour son education, mossieu. J'y ai laisse rouler les rues tout petiot pour qu'il sache se tirer d'affaire tout

seul, mossieu; la veritable méthode pour rendre un jeune homme mălin.

Ion Pas (1939): „Mă bucur foarte mult că aud asta, dom'le. Mi-am dat multă osteneală pentru creşterea lui, dom'le. L-am lăsat să se tăvălească pe străzi de mic, dom'le, ca să ştie să se descurce singur; asta e adevărata metodă ca să faci pe un flăcău isteţ".

Traducerea completă a *Documentelor postume... al* treilea roman care s-a bucurat de atenţie înainte de 1944, constituie un moment deosebit în receptarea lui Dickens în ţara noastră. Prin această traducere Ion Pas a adus o contribuţie importantă la o mai bună cunoaştere a romancierului de către publicul român şi poate că în anii aceia de tensiune, pericole şi nelinişti cauzate de norii grei ai războiului şi fascismului nu se putea oferi cititorului o lectură mai plină de optimism şi de dragoste de viaţă decât aceea desfăşurând aventurile incomparabilului domn Pickwick, în compania sfătosului şi hâtrului său servitor, Sam Weller.

Perioada mijlocie a receptării lui Dickens este mai bogată în traduceri, publicate mai ales în volum. Folosirea intermediarelor franceze sau germane a continuat şi chiar când editorii anunţau că s-a recurs la versiunea originală, textul trădează apelul cel puţin parţial la o sursă intermediară. Deşi în unele cazuri versiuni intermediare precare au cauzat multe neajunsuri şi textului românesc, în general rezultatul traducerii după intermediar nu a fost cu totul nesatisfăcător. Când traducătorul a fost şi scriitor, Dickens a fost restituit cititorului român într-o formă acceptabilă, ceea ce sprijină încheierea că franceza şi germana au servit foarte bine ca intermediare. Când una, două sau mai multe cărţi, romane sau povestiri, au fost traduse cu succes după asemenea versiuni, se poate presupune fără a greşi că s-ar fi realizat mult mai mult dacă ar fi conlucrat şi alţi factori, cum ar fi interesul din partea caselor de editură, disponibilităţile materiale pentru eventualii traducători dispuşi să se lupte cu romanele voluminoase şi

— Sub aspectul limbii – destul de dificile ale lui Dickense) **Restituirea operei lui Dickens cititorilor români**

Perioada contemporană a receptării lui Dickens este caracterizată printr-o schimbare radicală a numărului şi calităţii traducerilor. Nu poţi să nu fii entuziasmat când treci în revistă, şi sub acest unghi, ultimii treizeci de ani, perioadă care ne-a restituit aproape întreaga operă a lui Dickens, în mai multe ediţii uneori.

Noile condiţii create după 1944 au fost decisive pentru activitatea asiduă de traducere, care urmează să pună la dispoziţia cititorilor marile opere literare ale lumii. Noua politică culturală prevedea o activitate sistematică şi organizată în domeniul traducerii şi publicării operelor valoroase care să contribuie la îmbogăţirea vieţii spirituale a poporului român. Pentru prima oară în istoria noastră culturală activitatea de editare a fost astfel organizată, încât traducerea sistematică a clasicilor literaturii universale, tălmăcirea lor în veşmânt românesc, să devină o trăsătură esenţială a culturii române. Visurile unor înaintaşi ca Heliade şi Gherea s-au împlinit prin iniţierea unor colecţii cuprinzând ceea ce este mai bun în literatura diverselor ţări. Atenţia permanentă a editorilor cu privire la calitatea versiunilor oferite spre publicare, simţul civic al traducătorilor şi ataşamentul lor profesional au contribuit ca activitatea de traduceri să fie ridicată la rangul unei îndeletniciri respectate de întreaga societate. Mulţi scriitori şi critici de seamă au acordat o atenţie constantă traducerilor, publicând numeroase articole şi studii pe această temă. Între aceştia se cuvin amintiţi Lucian Blaga, Tudor Vianu, Cezar Petrescu, Al. Philippide şi alţii.

Ch. Dickens a fost mereu în atenţia editurilor noastre, care au programat sistematic romanele sale, în volume îngrijite, de o frumoasă ţinută. Calitatea acestor traduceri este incomparabil superioară faţă de tot ce se realizase înainte. Conştiinţa crescândă a traducătorilor dickensieni privind necesitatea de a face din tălmăcire o

operă de artă comparabilă cu originalul a dus la o îmbunătăţire simţitoare a calităţii versiunilor româneşti.

Chiar la începutul perioadei de care ne ocupăm, în 1945, a apărut un mic volum de *Povestiri ele Crăciun* în traducerea lui Al. Iacobescu, la editura „Pro Pace” Intrau în acest volum *Un cântec de Crăciun* şi *Vălul negru,* bucata a doua fiind de fapt aceeaşi povestire din volumul de *Schiţe* pe care Ai. Iacobescu o mai tradusese în 1920 şi care nu face parte din *Povestirile de Crăciun (Christmas Stories)*. Într-o notiţă înserată la începutul volumului editorul lămurea că printre „nuvelele44 nepublicate erau *Greierul de pe vatră, Clopotele* şi *întoarcerea ocnaşului* şi promitea că vor apărea într-un alt volum. Din nou o povestire interpolată în *Documentele postume... (e* vorba de înto*arcerea ocnaşului) era* dată ca „nuvelă14 şi „povestire de Crăciun44. Această confuzie a editorului provenea din faptul că informaţia sa era bazată pe o versiune intermediară; care, evident, trebuie să fi conţinut această combinaţie de schiţe şi povestiri interpolate, împreună cu „povestirile de Crăciun44 propriu-zise.

Numai folosirea unui intermediar de către Al. Iacobescu a putut produce o modificare aşa de ciudată faţă de original, cum se poate observa din următoarea comparaţie, în care textul românesc aproape că-l dublează pe cel englez, unele elemente ale acestuia regăsindu-se vag în prima parte a versiunii româneşti, iar actele în a doua:

„Walk în Sir44, he said în a low tone. The surgeon did so, and the man having secured the door again, by the chain, led the way to a small back parlour at the eextremity of the passage44. *(Black Veil)*

„Fiţi bun şi intraţi, domnule. Medicul făcu câţiva paşi de-a lungul coridorului, cheia şi zăvoarele deveneau un fel de obstacol în calea oricărei vizite neaşteptate.

Vă rog să treceţi pe aici, domnule. Şi medicul fu călăuzit spre un mic apartament care se afla la capătul gangului.44 *(Vălul negru)*

În aceeaşi traducere întâlnim formulări de genul

„Scrooge orbecăi drumul patului44 pentru „Scrooge went to bed again44, „ministers44 este tradus prin „miniştri44 în loc de „pastori44 şi în acest fel „It comes from other regions [...] and is conveyed by other ministers to other kind of men” devine „ele sunt aduse de alţi miniştri, altor specii de oameni decât d-ta44. Semnalăm aceste exemple de traducere eronată numai pentru a sublinia ideea că procesul de perfecţionare a acestei activităţi nu a început în mod automat după 1944 şi că atât timp cât traducătorii s-au bazat pe surse intermediare şi nu pe original a existat riscul unei erori provenite din slăbiciunile textului intermediar Numai când traducătorul folosind un intermediar a procedat totuşi la o confruntare cu originalul s-a ajuns la traduceri acceptabile sub aspectul fidelităţii faţă de stilul scriitorului. Bineînţeles că eliminarea completă a intermediarului a asigurat drumul cel mai scurt spre spiritul adevărat al operei.

În 1947, a apărut traducerea *Marilor speranţe* de către Vera Călin. Această versiune, într-o formă îmbunătăţită, a fost publicată în 1949, ca ediţia a doua, cu o prefaţă de Alexandru Sen. Aceeaşi nouă versiune a apărut succesiv în diverse ediţii, unele cu prefaţa lui Dan Grigorescu, publicată prima dată în ediţia din 1962. În total *Marile speranţe* a cunoscut cinci ediţii. Nu deţinem date despre numărul de exemplare publicate în 1947, însă ştim că de la 7.200 în 1949, numărul exemplarelor s-a ridicat la 75.145 în 1962 şi la 120.175 în 1968.

Într-o cronică prilejuită de apariţia primei traduceri a *Marilor speranţe,* romancierul Ovidiu Constantinescu făcea o scurtă caracterizare a personajelor principale care fac parte dintr-un repertoriu uman vast, caleidoscopic, deşi „creatorul arpegiază pe o claviatură sentimentală obişnuită, într-a cărei alcătuire intră duioşia, compasiunea, optimismul, francheţa ca şi rezerva critică”. În compoziţiile sale, sugera Ovidiu Constantinescu, Dickens foloseşte cantitativul grotesc şi infinitezimalul nuanţei. Cât priveşte criticismul dickensian, acesta nu vizează îndeosebi particularul ci „un anume spii it colectiv defectuos, injust,

refugiat în prejudecăţi funeste ori priveşte cu dezolare la erorile comise cu uşurătate de oameni în nesăbuita lor avântare spre falacioase iluzii44 81.

Prefaţa lui Alexandru Sen la a doua ediţie a *Marilor speranţe* creează impresia de severitate în judecarea lui Dickens şi a operei sale-Se realizează totuşi o primă discuţie mai detailată asupra creaţiei respective într-o prefaţă la romanele lui Dickens în perioada postbelică. După opinia prefaţatorului realismul lui

Dickens respinge logica, raţiunea, scriitorul fiind un sentimental care nu respectă totdeauna graniţa ce separă realismul de romantism. El nu ezită nici să afirme că Dickens a fost un scriitor individualist, că soluţiile şi atitudinile sale nu corespund legilor dezvoltării sociale. Astfel i se atrăgea atenţia cititorului că lipsa de soluţii constituia inevitabil o „limită11 a lui Dickens.

Comparându-l pe romancierul englez cu Hugo şi reluând caracterizarea mai veche, de „filosofie a Crăciunului” dată tendinţei umanitariste din opera lui Dickens, Alexandru Sen observă că în timp ce Hugo a fost un revoluţionar consecvent, la Dickens ne întâlnim cu filosofia păcii şi înţelegerii. O altă paralelă, contrastantă, se face între atitudinea lui Hugo faţă de Jean Valjean şi cea a lui Dickens faţă de Magwitch-Provis. Hugo e privit ca un scriitor masiv, puternic, în timp ce Dickens apare sentimental, romantic, uşor ironic, cu de înţelegere limitată a luptei poporului pentru progres. „Dickens nu prea a înţeles mult din ceea ce se petrecea în jurul său”, afirmă prefaţatorul în termeni ce amintesc de cuvintele lui Aldous Huxley: „Dickens nu era capabil, când se afla sub imperiul emoţiilor, de a recrea prin artă realitatea care îl mişca şi se pare că era chiar incapabil să perceapă acea realitate” 82. În tot cazul, Alexandru Sen găseşte că concepţia despre viaţă a lui Dickens nu era destul de viguroasă, ceea ce ar explica tot felul de confuzii. Criticul afirmă apoi, greşit, că în romanele târzii Dickens nu s-a ocupat de realităţile contemporane, refugiindu-se în trecutul romantic ai vechii Anglii, pentru a găsi acea

bunăvoinţă şi armonie socială pe care cumpărătorii entuziaşti ai romanelor sale nu reuşeau s-o găsească în societatea timpului său. *David Copperfield* şi *Marile speranţe* sunt exemplede astfel de romane, în care scriitorul se întoarce spre trecut. Exemplele sunt adecvate, dar şi aproape singulare, pentru că în majoritatea romanelor târzii Dickensare în vedere societatea contemporană.

În ciuda lipsurilor şi greşelilor sale, Dickens a fost un artist cinstit, notează comentatorul, dând explicaţiacă fiind martor al unei epoci de totală descompunere a omului, el a descris-o cum era, fără a-i falsifica tabloul. Această afirmaţie pare să contrazică poziţia anterioară, ceea ce criticul explică prin aceea că artistul, fiind strâns legat de societate, aceasta din urmă se reflectă, 15 cu sau fără voia lui”, în operă aşa cum este în realitate. Interpretări similare se pot găsi din când în când în diverse articole şi prefeţe. Pe măsură ce criticii români au dobândit o mai bună cunoaştere a esteticii marxiste, interpretarea operei lui Dickens a căpătat nuanţări mult mai fine. În prefaţa pe care o discutăm – se descoperă lipsuri „ideologice14 lui Dickens, însă îl preferă lui Balzac: „Ochiului rece, de observator lucid şi răutăcios al lui Balzac, indiferenţei faţă de om a celui care, scriind la lumina a doua «adevăruri», monarhia şi religia, ne-a dat totuşi o imagine atât de pregnantă a timpului său, îi putem prefera pe linia apropierii de om, sufletul blând, de unchi grijuliu, al lui Charles Dickens” 83. Alexandru Sen dă dovadă apoi de – o bună înţelegere a caracterului şi mentalităţii lui Pip, care se schimbă sub influenţa banilor, şi găseşte sentimentele Estellei (sau lipsa lor) ca fiind insuficient documentate cu elemente realiste, menite să le confere o – semnificaţie mai profundă.

În această perioadă a mai apărut o versiune a lui *A Christmas Carol* în volumul *Poveşti de Crăciun* (împreună cu *Greierul casei* – titlul-românesc pentru *The Cricket on the Hearth)* în traducerea Petronelei Negoşanuân *Poveşti de Crăciun* traducătoarea are pasaje foarte reuşite, însă pe

alocuri se mai strecoară unele – stângăcii. Dacă în „adevărul este că încerca o astfel de – şagă mai ca un mijloc de a-şi distra gândurile şi de a-şi înăbuşi spaima, fiindcă vocea fantomei îl cutremura într-adevăr până în măduva oaselor44 (Cf. „The truth is, that he tried to be smart, as a means of distracting his own attention, and keeping down his terror: for thee spectre's voice disturbed the very marrow in his bones44), cititorului de atunci i se oferea un pasaj clar şi destul de fidel originalului – aceasta fiind valabil pentru o mare parte a povestirii –, întâlnim şi. „Asta constituia pentru Scrooge ceva bun, cum spun micii mâncăcioşi" care nici pe departe nu este identic cu was what the knowing ones call 'nuts to Scrooge".

În sfârşit, din seria cărţilor de Crăciun, Petre Solo –, mon a realizat versiunea românească pentru *The ChJ) mes (Clopotele),* care a apărut la Editura Tineretului, în 1953. În scurta prefaţă la traducerea sa, Petre Solomon îi asigura pe tinerii cititori ai cărţii că spre deosebire de celelalte „poveşti de Crăciun" în care Dickens „încearcă să înduioşeze pe bogătaşi arătându-le cât de greu trăiesc săracii, în *Clopotele* această concepţie mic-burgheză este mai puţin prezentă, iar elementele realiste, demascatoare, sunt mai puternice1 34.

În acelaşi an cu *Clopotele* a apărut volumul *Note din America* la E.S.P.L.A. în timp ce în povestirea fantastică, *Clopotele,* publicată de Dickens în 1845, cititorii erau mişcaţi de soarta săracilor din Londra, ca Toby Veck şi fiica sa Meg, în însemnările lui Dickensscrise după vizita în America li se prezenta, în stil reportericesc, lumea de dincolo de ocean, văzută de Dickens în 1842.

Traducătorul *Notelor din America,* Mihnea Gheorghiu, a oferit, într-o prefaţă la ediţia din 1953 a cărţii, o explicare a împrejurărilor în care a avut loc prima călătorie a lui Dickens în Statele Unite ca invitat al naţiunii americane. Mihnea Gheorghiu creionează portretul psihic şi intelectual al marelui scriitor realist care s-a dovedit a fi „un neîntrecut observator critic al contemporaneităţii". Dickens, evident, a reuşit să pătrundă dincolo de aparenţe

şi să vadă adevărata faţă a societăţii americane: „Sentimentul de profund dezgust, de indignare, pe care i-l provoacă realităţile vieţii de toate zilele din «edenul» iluziilor sale, îl îndeamnă să nu-i lase şi pe alţii pradă primejdioaselor himere despre«democraţia americană» 41 85.

Versiunea românească a acestei cărţi a fost remarcată în câteva recenzii al căror obiectiv principal a fost să actualizeze cele descrise de Dickens, relevându-se existenţa, după o sută de ani, a unora din fenomenele negative constatate de scriitorul englez. Se înţelege că, mergând pe urmele celor constatate de Dickens, comentariile au insistat îndeosebi asupra aspectelor negative din societatea americană contemporană, fără a se încerca o evaluare şi a progreselor pe care, fără îndoială, le-a înregistrat această „odraslă degenerată44, cum a numit-o unul dintre comentatori86. Această imagine, în general sumbră, despre America, era în bună măsură datorată perpetuării, mulţi ani după război, a unor regretabile practici retrograde de îngrădire a libertăţilor civice şi politice, adesea denunţate de adevăraţii exponenţi ai progresului american. Un recenzent scria că în această carte Dickens „demască sistemul capitalist şi relele pe care acesta le aduce societăţii, scoţând cu putere la iveală tot ceea ce îi apărea mai hidos, mai corupt şi mai abject”. Sunt invocate cuvintele lui Walt Whitman prin care marele poet american îl considera pe Dickens un scriitor democrat-*Note din America* era apreciată drept o carte de „o vie actualitate14, scrisă de Dickens din dorinţa de a arăta adevărul şi de a „destrăma basmele mincinoase despre viaţa americană14 87.

A doua ediţie a *Notelor din America,* apărută în 1963 în colecţia „Biblioteca şcolarului44 a Editurii Tineretului şi adresându-se deci mai ales elevilor, era precedată de o consistentă prefaţă a criticului Dan Grigorescu. Urmărind să încadreze lucrarea prefaţată în contextul întregii creaţii dickensiene, Dan Grigorescu înfăţişează evoluţia gândirii social-politice a lui Dickens în activitatea sa de reporter,

ziarist şi prozator atât înainte cât şi după călătoria sa care a dus la scrierea *Notelor din America* şi după aceea a capitolelor referitoare la experienţa americană a eroului din *Martin Chuzzlewit.* Li se puneau astfel la îndemână cititorilor datele esenţiale despre viaţa şi creaţia lui Dickens. relevându-se legătura dintre concepţia scriitorului şi lumea din romanele şi povestirile sale. Ca şi cu alte prilejuri, Dan Grigorescu schiţează etapele importante ale receptării lui Dickens în România.

Experienţa americană a marelui prozator englez este analizată prin prisma propriilor mărturisiri din *Note* şi descrisă de către Dan Grigorescu la locul cuvenit într-o prezentare cronologică a principalelor scrieri. Dan Grigorescu exprimă părerea că această experienţă i-a prilejuit lui Dickens constatarea dezamăgitoare că în „ţara tuturor libertăţilor”, spre care se îndreptase cu simpatie şi speranţe, inumanitatea omului faţă de semenii săi erau tot aşa de mare ca în Anglia. Aceasta l-a determinat pe Dickens ca în romanul *Martin Chuzzlewit* să-l pună pe erou să treacă oceanul „în speranţa că va întâlni adevărata libertate şi democraţie4 dar el „se întoarce în patrie dezgustat de cele întâlnite acolo44 88.

Dan Grigorescu nu insistă prea mult asupra cărţii prefaţate, lăsându-i cititorului posibilitatea ca din lectura ei să-şi facă propria impresie. Prefaţa este mai degrabă o introducere în opera lui Dickens şi credem căr evitând o rupere a acestor „note de călătorie44 de restul creaţiei dickensiene, căreia i se relevă marile calităţi artistice, Dan Grigorescu l-a ajutat pe cititor să se apropie cu mai multă înţelegere şi disponibilitate sufletească de cartea în discuţie. Dickens a fost o personalitate cu mare sensibilitate faţă de cei în suferinţă, un mare scriitor şi un mare umanist. Cele spuse de el izvorăsc din dorinţa, şi nevoia chiar, de a spune adevărul. Continuând tradiţia romanului realist englez, ale cărui semnificaţii sociale le-a aprofundat, Dickens „a cuprins în paginile sale o lume complexă, imense galerii de tipuri desprinse din viaţa pe care o cunoştea atât de amănunţit44 89. Acesta este

scriitorul ale cărui *Note din America* se propuneau spre lectură începând cu dedicaţia pusă de Dickens la începutul cărţii, în care le mulţumea prietenilor săi din America pentru primirea ce i-au făcut-o şi-şi exprima speranţa că „pot suporta ADEVĂRUL când li se spune cu bună-credinţă şi fără patimă14.

Ediţia din 1963 a *Notelor din America* cuprinde şi un tabel biobibliografic întocmit de Dan Grigorescu, precum şi scurte aprecieri ale criticilor străini şi români despre opera în general sau despre această carte.

O versiune nouă, integrală, a romanului The *Post l'humous Papers of the Picwick Club,* realizaâă de Ion Pas în colaborare cu Neculai Popescu a fost publicată de E.S.P. LA. în 1954, în colecţia „Clasicii literaturii universale44. De data aceasta, traducătorii au folosit originalul englez (ediţia Bernhard Tauchnitz, Leipzig, 1842), consecinţele fiind aparente chiar din titlu – *Documentele postume ale clubului Pickwiife.* Toate omisiunile şi inadvertenţele din versiunea din 1939 au fost eliminate iar noua variantă avea să cunoască o retipărire la E.P.L. în 1961, şi încă una la „Cartea românească", în 1970.

O cronică90 a traducerii lui Ion Pas şi Neculai Popescu oferă pentru prima oară o analiză detaliată a unei traduceri din Dickens, cu urmărirea îndeaproape a stilului, limbii şi fidelităţii faţă de original. Una din obiecţiile făcute soluţiilor adoptate de traducători a fost limba folosită de Sam Weller, atrăgându-se atenţia că s-a neglijat profilul moral sugerat de Dickens pentru eroul său: „El e Sancho Panza şi nu Mitică", spune recenzentul, obiectând la „E teribel, zău" pentru

„Dreadful, indeed" care este întru totul literar. Alte obiecţii se referă la folosirea greşită a timpurilor, redarea eronată a expresiilor, prepoziţiilor (prin transpunerea literală a construcţiilor englezeşti). Cât priveşte fidelitatea, se notează transpuneri inexacte şi neglijenţe care duc la modificări totale sau parţiale de sens. Desigur, toate cele semnalate corespund realităţii, în sensul că se pot găsi exemplificări pentru fiecare gen de greşeală semnalată,

însă analiza se opreşte la erori, fără a evidenţia şi laturile pozitive, care fără îndoială există. Din această recenzie, putem rămâne cu impresia că avem de-a face cu o traducere slabă, ori dimpotrivă, în pofida unor insuccese, *Documentele postume ale clubului Pickwick* stă cu cinste alături de traducerile reuşite din Dickens, după cum vom arăta în capitolul următor.

Apariţia versiunii româneşti a *Documentelor postume... a p*rilejuit câteva recenzii despre acest roman S-a Insistat îndeosebi asupra criticii sociale, romanul fiind interpretat ca o satiră la adresa societăţii engleze din timpul lui Dickens. Aceasta este imaginea care se desprinde şi din cronica semnată de Gloria Barna în Scân*teia tineretului. Mem*brii clubului Pickwick reprezintă „înfumurata elită engleză11. Dickens este considerat ca scriitor realist. El a cunoscut realitatea în profunzime şi şi-a propus s-o reflecte, satira sa fiind îndreptată, în acest roman, împotriva căsătoriei mercantile, justiţiei, închisorii pentru datornici, religiei şi politicianismului corupt. În a doua parte a recenziei sale, Gloria Barna evidenţiază câteva modalităţi ale artei satirice a lui Dickens, cum ar fi contrastul comic între „pretenţia şi emfaza în care se îmbracă mediocritatea crasă şi viciul”, în tonalitatea comică un rol important fiind deţinut de „seriozitatea uneori grotescă cu care sunt redate întâmplările, atitudinile, reflexele cele mai banale şi minore”. Prin asemenea mijloace, Dickens satirizează caustic prostia, laşitatea, linguşirea şi fandoseala. Se atrage atenţia cititorului asupra folosirii de către Dickens a limbii pentru a parodia limbajul şi felul de a fi şi de a gândi al celor satirizaţi, specificul satirei din acest roman constând „în permanentul contrast între esenţă şi aparenţă, ceea ce dă tonalitatea comică a romanului41. Dickens individualizează prin vorbire, fiecare personaj e unic prin graiul său care-i trădează caracterul. Se exemplifică prin cazul cinicului aventurier Jingle care foloseşte fraze telegrafice din cauza grabei „de a pune la cale o nouă mârşăvie44, prin cazul ziaristului Port cu vorbăria sa

bombastică. Pickwick vorbeşte „impozant, amabil44, în timp ce simpaticul Sam Weller „întrebuinţează mereu citate pline de duh şi miez satiric, dovedind isteţimea cunoscută a poporului muncitor englez44 91. Tânărului cititor al Scân*teii tineretului i s*e recomandă romanul pe care-l găseşte atât de captivant încât „odată început nu mai poate fi lăsat din mână44. Această atracţie se datorează unor caractere originale, bine construite, pline de surpriză şi intrigilor complicate ţesute de autor în jurul lor.

În aceeaşi colecţie („Clasicii literaturii universale44) s-a tipărit, în 1955, *Martin Chuzzlewit,* în traducerea lui Mihnea Gheorghiu, (în două volume), iar în 1957 *Afacerile firmei „Dombey şi fiul" en gros, en detail şi export,* în versiunea realizată de Alice Voinescu şi Alexandru Nasta, de asemenea în două volume.

Traducătorii au folosit, în toate aceste cazuri, versiunile originale, ceea ce a constituit o schimbare radicală faţă de practicile anterioare-Nu mai întâlnim deformări cauzate de versiunile intermediare şi calitatea traducerilor este legată direct de priceperea traducătorilor de a găsi idiomul românesc cel mai potrivit pentru a reda limba lui Dickens. *Dombey şi fiul* este o traducere cu apreciabile calităţi, iar Mihnea Gheorghiu a înregistrat rezultate excelente în versiunea lui *Martin Chuzzlewit,* dându-ne o traducere cursivă, în care materialul din original este turnat în forme şi structuri specifice limbii noastre, păstrându-şi totodată întreaga valoare stilistică. Citind romanul în româneşte adesea uiţi că este vorba de o traducere, atât de naturale şi de fireşti sunt turnura frazelor, folosirea expresiilor şi particularităţile vorbirii personajelor.

Oliver Twist în traducerea Teodorei şi Profirei Sadoveanu a fost publicată de Editura Gorjan în 19 – 14. Aceeaşi traducere a apărut la Editura Tineretului, în 1957, într-o versiune revizuită. O a doua ediţie a acestei noi versiuni a fost scoasă în 1959, iar a treia în 1976. Cele două traducătoare au revizuit cu minuţie prima lor

versiune, cea din 1944, şi, prin curăţirea limbii de inadvertenţe, prin modernizarea stilului, ele au dat o nouă versiune românească, plină de cursivitate.

Iniţiativa Editurii Tineretului de a tipări *Oliver Twist,* în 1957, a fost urmată, în acelaşi an, de tipărirea lui *David Copperfield,* în versiunea realizată de Ionel Jianu (aceeaşi editură a scos o a doua ediţie în 1959). Deşi această traducere nu este lipsită de unele neajunsuri, s-au eliminat însă defectele din versiunea anterioară datorată lui V. Demetrius.

Una din prefeţele cele mai substanţiale sub aspectul argumentaţiei şi al analizei literare, la obiect, în anii ’50, a fost cea publicată la traducerea lui *David Copperfield* apărută în 1957. Scrisă de criticul şi comparatistul Edgar Papu, ea urmăreşte să reactualizeze în memoria tinerilor cititori figura „atât de luminoasă şi de atrăgătoare a lui Dickens14. Se arată că spre deosebire de alţi scriitori contemporani, ca de exemplu Thackeray, Dickens „manifestă o dragoste de neţărmurit faţă de om, mai cu seamă faţă de omul tânăr, curat la cuget, care pentru a-şi deschide un drum în viaţă trebuie să înfrunte toate piedicile care i se ivesc în cale şi toată răutatea celor din jur” 92.

Edgar Papu acordă o atenţie deosebită artei portretistice la Dickens, ale cărei principale caracteristici sunt surprinderea detaliilor fizice semnificative şi procedeul comparaţiei sugestive. Se afirmă că „alături de Balzac şi de Gogol, Dickens este unul din cei mai de seamă portretişti ai veacului trecut14 93. Dickens întruneşte după opinia lui Edgar Papu subtilitatea şi discernământul unui mare pictor, psiholog şi moralist în crearea infinităţii de tipuri umane care populează romanul *David Copperfield.* Calitatea lui Dickens de a fi şi un mare poet al naturii, „la care sensibilitatea sa va vibra atât de intens44, este remarcată de asemenea când se comentează descrierea furtunii din acest roman: „sugestia unui univers pe cât de gigantic pe atât de instabil şi de neprevăzut în clocotul teribilelor sale metamorfoze de fiecare clipă nu

poate fi dată decât de un mare poet, care adaugă o notă nouă, personală, la străvechiul motiv literar al furtunii pe mare14 94. Cele spuse în cuprinsul prefeţei susţin concluziile lui Edgar Papu că romanul în discuţie se distinge printr-o analiză amplă a mediului uman şi a mediului natural, câmpul de vedere al lui Dickens apărând „neobişnuit de impunător ca întindere şi ca intensitate44 în *David Copperfield,* considerat „unul din cele mai complete şi mai vast orchestrate44 romane ale scriitorului, în care eroul principal este „cel mai iubit personaj din întreaga literatură consacrată tineretului în veacul trecut44 95.

Ioan Comşa a dat o nouă versiune a acestui roman dickensian sub titlul *Viaţa lui David Copperfield,* pe care EP. L. a publicat-o în trei volume în colecţia „Biblioteca pentru toţi44. Editura Tineretului a republicat această ediţie în două volume în 1969, pentru ca, în 1971, Editura Minerva să scoată o ediţie a II-a, revizuită, a acestei versiuni tot în colecţia „Biblioteca pentru toţi44. Astfel, *David Copperfield* a cunoscut la noi cinci ediţii într-un interval de numai 14 ani (1957 – 1971), ceea ce este, desigur, un record editorial pentru un roman. Ediţiile versiunii Comşa apărute în colecţia „Biblioteca pentru toţi44 sunt precedate de o prefaţă scrisă de Ana Cartianu.

Dacă versiunea din 1957 a lui *David Copperfield,* cu toate calităţile ei, nu este reuşită în întregime, traducerea lui Ioan Comşa din 1965 se distinge prin multă fidelitate faţă de sensurile din original şi rezolvă unele expresii şi construcţii a căror interpretare anterioară fusese eronată. Scrupulozitatea traducătorului este evidenţiată de grija cu care şi-a revizuit prima ediţie pentru a oferi cititorului un text cât mai apropiat de cel original. Desigur, şi această a doua ediţie este perfectibilă, ca de altfel orice traducere, însă Ioan Comşa ne prilejuieşte întâlnirea cu un text dickensian de o mare frumuseţe stilistică.

În prefaţă, Ana Cartianu se referă la arta lui Dickens: „Arta sugerării prin selectarea detaliului semnificativ, prin uzul imaginii şi simbolului este o ană a mânuirii cuvântului

şi ritmului frazelor. Repetiţia emfatică, enumerarea cu aspect de acumulare crescândă, ritmul accelerat sau telescoparea evenimentelor, toate aceste procedee sunt tipice lui Dickens44 96. Versiunea lui I. Comşa oferă nenumărate exemple în care aceste calităţi ale stilului lui Dickens sunt pe deplin identificabile şi chiar dacă s-ar putea discuta unele soluţii oferite de traducător (mai ales la dialog) putem spune că avem un *David Copperfield* care îl prezintă pe Dickens aşa cum este el adevărat, „sensibil şi fin observator, înzestrat cu fantezie inegalabilă, maestru al sugerării esenţelor nevăzute, artist al cuvântului şi stăpân al ritmului… un mare precursor al artei moderne44 9T.

S. Monod, vorbind despre supleţea idiomatică a lui Dickens – „o trăsătură esenţială a artei sale stilistice44 – oferă următorul exemplu din *David Copperfield* ca fiind o frază „care lansează o sfidare ingeniozităţii traducătorului44 98: „Mrs. Crupp, who had been smiling to express sweet temper and incessantly holding her head on one side to express a generat feebleness constitution, and incessantly rubbing her hands to express a deşire to be of service to all deserving objects, *gradually smiled herself, one-sided herself, and rubbed herself out of the room”.* Dificultatea se află, desigur, în ultima parte a frazei şi ea a fost rezolvată în versiunile Demetrius, Jianu şi Comşa într-un mod destul de reuşit. Astfel, Demetrius (1929) „Dna Crupp. ieşi frumuşel din cameră cu capu-ntr-o parte, frecându-şi mâinile şi surâzând”. Jianu (1957): „Doamna Crupp. a devenit treptat numai zâmbet, s-a aplecat toată într-o parte şi s-a furişat afară din odaie”. Comşa (1965): „Misis Crupp… treptat, tot zâmbind şi tot aplecându-se într-o parte şi tot frecându-şi mâinile, a ieşit din odaie”. Este evident că dacă primele două versiuni se apropie de redarea imaginii din original, numai versiunea lui Ioan Comşa satisface integral.

Pentru compararea celor trei versiuni ale lui *David Copperfield* putem considera ca un aspect semnificativ expresiile şablon folosite de Dickens pentru a-l caracteriza pe Micawber. Pentru „in short”, Jianu (1957) foloseşte „ca

să zic aşa” (I, 231), „vorba aceea44 (I, 231), „într-un cuvânt44 (I, 239), în timp ce Comşa (1965) foloseşte în mod consecvent „într-un cuvânt44. În versivtnea lui Demetrius (1929) această expresie a fost omisă de fiecare dată. Pentru „în case of anything turning up44 Comşa, cu excepţia unui singur caz, foloseşte expresia „dacă o să-mi surâdă norocul44, în timp ce în celelalte traduceri această expresie nu apare de mai multe ori, ea fiind redată prin „dacă dau de noroc44, „dacă pun mâna pe noroc44 etc. sunt şi alte cazuri ce dovedesc superioritatea traducerii lui Comşa, cum vom, arăta în capitolul următor.

Nicholas Nickleby, în versiunea Verei Călin, a apărut în 1960 la Editura Tineretului. Într-un „Cuvânt înainte44, scris de traducătoare, se discută despre experienţa de viaţă acumulată de Dickens. Deşi realist, Dickens face parte din acei scriitori care, „dacă desluşesc bine şi demască violent neajunsurile orânduirii capitaliste, sunt mai puţin înarmaţi pentru a arăta calea de rezolvare a conflictului social44. Se semnalează, totuşi, prezenţa umoristică a doamnei Nickleby, precum şi „lirismul şi poezia care caracterizează proza lui Dickens44. Analizând traducerea lui *Nicholas Nickleby* Mihail Bogdan 99 se ocupă de unele erori, insistând mai ales asupra înţelegerii greşite şi omisiunii unor cuvinte sau expresii. Ca şi în alte traduceri, acesta e genul de greşeală cel mai frecvent şi de aceea merită să fie pus> în lumină. Dacă traducerile sunt ţinute sub o continuă observaţie critică, specialiştii schimbând astfel păreri asupra limbii, literaturii şi culturii engleze în general, se poate profita mult din asemenea discuţii, din dezbaterea sinceră şi deschisă a chestiunilor legate de calitatea traducerilor, cu exemplificări luate din operele traduse. În cele din urmă, generaţii de cititori vor avea versiuni tot mai bune. Multe din romanele lui Dickens, ale căror ediţii româneşti sunt de mult epuizate, vor fi traduse din nou, iar în unele cazuri, ediţii mai vechi vor fi revizuite. Studii asupra traducerilor anterioare le vor releva calităţile şi defectele şi vor servi ca îndreptar. Exemplare, sub acest unghi, sunt observaţiile făcute de

Mihail Bogdan pe marginea traducerii romanului *Nicholas Nickleby.* Erorile sunt văzute ca accidente, care nu alterează textul decât în mică măsură. Înlăturarea lor poate duce la o mai mare apropiere de specificul originalului. Există loc pentru mai bine şi în acest domeniu.

În colecţia „Clasicii literaturii universale11, cititorii din ţara noastră au cunoscut romanul *Timpuri grele,* în 1964, într-o versiune realizată de Valeria şi Teodora Sadoveanu. Amintim că prima traducere a acestui roman la noi a apărut cu 70 de ani înainte. Este surprinzător că s-a întârziat atât de mult, în perioada de după 1944, cu traducerea *Timpurilor grele,* singura creaţie dickensiană pe care F.R-Leavis a folosit-o pentru ilustrarea calităţilor poetice ale creaţiei dickensiene în renumita lucrare despre „marea tradiţie11 a romanului englez 10°. Poezia lui Dickens în *Timpuri grele* se află în economia stilului care are precizia diamantului şi claritatea cristalului, calităţi care, deşi transpar cu greu în traducere, sunt totuşi prezente şi în versiunea românească. Am înclina că credem că tocmai un stil ca cel din *Timpuri grele,* în aparenţă simplu din cauza cizelării expresiei, este cel mai greu de tradus.

Într-un „cuvânt înainte11, Dan Grigorescu sintetizează semnificaţiile romanului *Timpuri grele* pentru cititorul modern. Deşi perspectiva lui Dickens privind relaţiile dintre clase continuă să fie cea din *Colind de Crăciun,* spiritului revoluţionar preferându-i-se unul reformist, în acest roman ideile reformiste sunt contrazise de „întreaga logică a subiectului, de „realismul cu care sunt desenate portretele personajelor44. Dickens critică aici utilitarismul şi pe discipolii lui Bentham: „Urăţirea vieţii, transformarea complexelor legi ale naturii în simple contabilizări statistice, repudierea oricărui amănunt poetic, înecarea lui în apă rece de gheaţă a filosofiei Faptului, constituie tot atâtea obiective ale atacurilor lui Dickens44101. Se analizează apoi procesul de convertire la omenie a lui Gradgrind, care mai poartă „pecetea

convenţionalismului dickensian44, implicaţiile mitingului chartist descris în roman.

În discutarea portretelor create de Dickens, Dan Grigorescu se opreşte îndeosebi la cel ce întruchipează rezultatele unei educaţii la baza căreia stă cultivarea imaginaţiei şi nu a faptelor – Sissy Jupe. Pe această fetiţă Dickens o propune ca simbol pentru genul de educaţie dorit de el, în contrast cu educaţia primită de Tom şi Louisa Gradgrind sau de Bitzer. Dan Grigorescu apreciază că Sissy este „replică scânteietoare la portretul Louisei Gradgrind, a cărei cinste a fost schilodită de o educaţie stupidă44, ea reprezentând „puritatea sufletească în opoziţie cu falsitatea filistină a celor pentru care unicul scop în viaţă e înavuţirea cu orice pre (44 102. În prefaţă se mai fac referiri la coloritul sumbru al acţiunii, la tonul voit amar, descrierile întunecate, epitetele aspre.

Filmele *Marile speranţe* (în regia lui David Lean) şi *Nicholas Nickleby* (regizat de Cavalcanti) au fost foarte populare printre spectatori în anii 1953 şi 1954. Recenziile şi cronicile publicate în ziare şi reviste subliniază în special nota de critică socială. Cronicarul *Scânteii tineretului* se referă la faptul că sfârşitul fericit al filmului *Nicholas Nickleby* prin triumful binelui atenuează în parte caracterul său protestatar. Un alt cronicar sublinia, în ziarul *Munca,* importanţa filmului pentru popularizarea scriitorului englez în ţara noastră: „Filmul contribuie totodată la răspândirea în rândul oameninilor muncii din ţara noastră a operei marelui scriitor progresist englez Charles Dickens, ale cărui scrieri smulg vălul de minciuni aşternut peste nedreptatea din societatea burgheză14.

Ca şi în perioada anterioară, în ultimele decenii Dickens a continuat să fie popularizat prin filmele bazate pe romanele sale, prezentate la cinematografe sau la televiziune în cursul anilor, urmând, după *Nicholas Nickleby* şi *Marile speranţe* filme ca *David Copperfield, Dombey şi fiul, Oliver Twist, Documentele postume ale clubului Pickwick*-La acestea s-a adăugat serialul biografic *Dickens of London* (în româneşte *Dickens la Londra).*

Cronicile apărute în reviste au fost în general favorabile. Filmul lui David Lean, *Marile speranţe* (1946), pare că s-a bucurat de cea mai caldă primire. Începându-şi comentariul cu constatarea că acest film este adesea cerut de spectatorii cinematecii din Bucureşti, Romulus Rusan mărturisea că „poate este filmul pe care-l revăd de fiecare dată pătruns de memoria cea mai vie, de însăşi conştiinţa despre sine a memoriei. Este filmul care, asemenea unei străfulgerări din copilărie, se insinuează în viaţă ca o realitate de sine stătătoare, ce ţi-a fost comunicată de destin şi nu a fost trăită la întâmplare, într-atât pare de obiectivă44. Romulus Rusan oferă în plus câteva observaţii utile despre relaţia dintre romanul lui Dickens şi filmul lui David Lean. Meritul regizorului este de a fi dovedit priceperea „de a vizualiza stările şi situaţiile cheie ale eroilor44 a căror soartă este tranşată de Dickens cu „o forţă lipsită de prejudecăţi44. Fără îndoială, aşa cum sugerează Romulus Rusan, Dickens este cel care a dat, prin ecranizările făcute după el, unul din stilurile filmului englez, romanele sale născând în cinematografia engleză şcoala „melodramelor solide, a personajelor memorabile, a peisajelor frapante şi insolite44 103. S-ar părea că Dickens a dat chiar mai mult cinematografiei, după mărturisirea regizorului american Griffith care recunoaşte că de la romanele lui Dickens a învăţat câteva tehnici de mânuire a camerei de luat vederi, în special mişcarea de la plan general la prim plan 104.

Dramatizarea romanului *David Copperfield,* realizată de Max Maurey, a fost pusă din nou în scenă, în 1954, după douăzeci de ani de la prima sa prezentare în ţara noastră. De data aceasta, piesa fu jucată la Teatrul Tineretului. Succesul ei şi impresia pe care a produs-o pot fi din nou apreciate după cronicile care s-au publicat. *Scânteia tineretului* arăta că publicul „salută cu justificată bucurie punerea în scenă a acestei lucrări remarcabile, a cărei popularitate se poate vedea după sălile pline la acest spectacol44105. Jocul actorilor, sub regia lui Nicolae Massim, suscită în general cuvinte de laudă, deşi în cazul

lui Betsey Trotwood s-a arătat că se punea accentul pe un comic exterior, chiar grotesc, care schematiza rolul şi contrazicea întregul stil al interpretării.

Ionel Ţăranu, care timp de câţiva ani interpretase rolul lui Micawber, a murit în 1957. Scriind în revista *Teatru* despre acest mare actor, Ştefan Tita releva dragostea cu care Ionel Ţăranu a jucat acest rol. „A murit zâmbetul lui Micawber?” întreba Ştefan Tita, observând că „Marea bucurie a ultimilor ani ai săi a fost redai ea pe scenă a personajului lui Dickens: Micawber clin piesa *David Copperfield* pe care l-a interpretat de trei sute de ori cu aceeaşi vioiciune. Nu voi uita niciodată emoţia sa când, mergând pe stradă, a auzit remarca, «Uite, acesta este Micawber!» 44 106

Pe lângă citirea romanelor, vizionarea unor filme sau a piesei adaptate după romanele sale, conferinţe, emisiuni radio, T.V.107, o altă formă de contact cu Dickens a fost realizată de elevi şi studenţi prin manualele şi cursurile de literatură engleză sau universală. Dickens a fost desigur citit şi discutat de generaţii întregi de tineri din licee şi universităţi. Merită să fie menţionate versiunile englezeşti prescurtate şi adnotate ale *Schiţelor lui Boz* 108 şi *Timpuri grele* 109 pe care le-a publicat Editura didactică şi pedagogică.

În 1970 a avut loc, întâmplător sau deliberat, un eveniment editorial foarte semnificativ: apariţia *Schiţelor lui Boz* – primul volum din cariera literară a lui Dickens – şi a romanului *Misterul lui Edwin Drood,* „cântecul său de lebădă44, ambele în traducerea lui Niculai Popescu, primul la Editura Univers şi al doilea la Cartea românească. Reproducerea în volumul de schiţe a 19 din cele 40 desene originale aparţinând lui Cruikshank constituie o iniţiativă lăudabilă a Editurii Univers110. *Edwin Drood* se deschide cu o prefaţă scrisă de traducător. Volumul de schiţe este o selecţie după *The Oxford Illustrated Dickens* (1966) şi cuprinde un număr de 37 de schiţe. *Moartea beţivului,* povestirea preferată de mulţi traducători în perioada 1880 – 1910, a fost acum omisă.

Apărută în 1970, anul care a marcat centenarul morţii romancierului, evaluarea artei şi universului dickensian în prefaţa la *Misterul lui Edwin Drood,* scrisă de traducător, a fost oportună şi cuprinzătoare. Se schiţează evoluţia artei lui Dickens către oglindirea întregii societăţi (în *Casa umbrelor).* Caracterizări foarte plastice se dau pentru fiecare din ultimele romane. Astfel, *Mica Dorrit* este „romanul cel mai sumbru41 şi „cea mai profundă analiză a temei bunătăţii omeneşti desăvârşite44; *Povestea celor două oraşe* afirmă că „jertfa de sine, în iubirea desăvârşită, ca să fie eficientă trebuie să fie urmată de jertfa totală a vieţii însăşi 44; *Marile speranţe* – „poate cea mai izbutită tratare a temei iubirii romantice44; *Prietenul nostru comun* este considerat „poate romanul cel mai interesant pentru cititorul contemporan44 iar *Misterul lui Edwin Drood* ca romanul „cel mai deosebit din creaţia sa44. Oricât ar fi de relative asemenea caracterizări generalizatoare, ele pot să stimuleze interesul cititorului pentru romanele respective. G paralelă între Dickens şi Kafka, pe planul vieţii, al trăirii personale şi al artei, stabileşte, în consonanţă cu unele studii mai recente, o serie de similarităţi şi inerente deosebiri, de care orice cititor avizat al celor doi scriitori e bine să ţină seama: „La amândoi ideea familiei ocupă un loc central. Dickens, deşi glorifică familia, căldura căminului, el face totodată din căminul destrămat un indiciu al unei culturi destrămate, iată puntea de legătură între el şi Kafka, şi epica modernă. Violarea liniştii din copilărie şi continua violare a tihnei în viaţa de mai târziu, când «copilul» – înfruntă instituţiile sumbre ale epocii, sugerează deopotrivă modernitatea lui Dickens şi tradiţionalismul lui Kafka44 U1. De o reală utilitate pentru cititorul romanului prefaţat este secţiunea „Droodiana44, în care *Misterul lui Edwin Drood* se comentează pe mai multe planuri – al artei compoziţionale şi al „misterelor” implicate în el.

Misterul lui Edwin Drood, scria Sanda Radian într-o recenzie, „împleteşte toate temele abordate până atunci cu accentul pus pe neprevăzut, pe spectaculosul poliţist, într-

o intrigă apropiată de cea a romanului de aventuri11112. După ce introduce cititorul în enigma centrală a romanului – dispariţia eroului, definitivă sau temporară – autoarea recenziei afirmă că Jasper ar fi vinovat de dispariţia lui Edwin Drood (o ipoteză susţinută de majoritatea cercetărilor recente). Se aminteşte apoi de literatura critică sau de investigaţie care a apărut în încercarea de a dezlega enigma, rămasă în suspensie din cauza morţii scriitorului. Sanda Radian scrie cu multă sensibilitate despre efectul lecturii acestui roman asupra cititorului: „orice citeşte romanul simte impulsul să-şi desfacă aripile fanteziei şi să ducă până la capăt destinul personajelor sumbre sau luminoase „demonice sau de o fermecătoare gingăşie care l-au atras în meandrele vieţii lor, surprinsă de scriitor cu umorul, dramatismul şi duioşia marii lui arte realiste” 113.

În 1971, Editura Univers a publicat, în seria „Clasicii literaturii universale44, *Casa umbrelor,* în două volume, în traducerea lui Costache Popa. Credem că datorită locului deţinut de *Casa umbrelor* în creaţia dickensiană, merită să stăruim cu câteva consideraţii privind viziunea lui Dickens asupra lumii în acest roman. Departe de a fi creaţie slab realizată, care ar marca începutul unei epuizări a vitalităţii creatoare a scriitorului, romanul *Casa umbrelor* s-a impus încă de la apariţia sa, în 1853, prin calităţi absolut originale, el însemnând un progres faţă de tot ce a scris Dickens până atunci, chiar şi faţă de cele două romane care l-au precedat, *Dombey şi fiul* şi *David Copperfield,* la rândul lor foarte apreciate. Prin el, Dickens a dat măsura deplină a inepuizabilelor sale resurse creatoare, *Casa umbrelor* deschizând perioada maturităţii artistice a scriitorului, în care au apărut opere ca *Timpuri grele, Marile speranţe, Mica Dorrit* şi *Prietenul nostru comun.*

Întreaga manieră dickensiană se schimbă odată cu acest roman. Picarescul, ilustrat prin unele din tinereţe, farsa şi caricaturalul, precum şi lipsa de soliditatea a construcţiei (ca urmare a slabei raportări a personajelor la tema centrală) vor ceda aici locul unei foarte atente

organizări şi dozări a materialului, pentru ca fiecare cadru, episod şi personaj, să concure în mod armonios la structura întregului.

Continuând investigarea societăţii vremii sale pe un plan artistic superior, Dickens a pornit şi de această dată de la viaţă. Este de admirat însă cum scriitorul, luând fapte aparent disparate din realitatea imediată, a integrat perfect materialul brut într-o viziune unitară asupra lumii, creând o imagine de-a dreptul înfricoşătoare despre om ca fiinţă socială.

Casa umbrelor este dintre acele romane prin care Dickens comunică o viziune sumbră asupra vieţii şi naturii umane, *Mica Dorrit* şi *Prietenul nostru comun* făcând, de asemenea, parte din această categorie. Valoarea lor constă în vigoarea cu care reuşesc să propună în mod convingător pe plan estetic o „lume” ce te obligă la meditaţie, până la confruntarea cu propriul tău „eu”. Dickens nu este autor de romane psihologice; nu i se poate însă contesta faptul că a creat multe tipuri pluridimensionale, de reală diversitate psihologică, care se încadrează perfect în atmosfera respectivelor romane şi le ilustrează tema, aşa cum este şi cazul personajelor din *Casa umbrelor*

În *Casa umbrelor,* Dickens foloseşte mai multe fire narative cu scopul de a arăta cum instituţiile şi relaţiile sociale au afectat viaţa oamenilor. Făcând aceasta, el a creat totodată „primul roman de mister din literatura engleză, în sensul modern al termenului” 114. Preluând de la romanul gotic multe procedee, Dickens manipulează abil întregul mecanism al terorii, *Casa umbrelor* fiind plină de scene care te obsedează, într-o atmosferă sinistră, apăsătoare, „de un realism care e asemănător cu cel din *Infernul* lui Dante” 115.

Ca număr de capitole, autorul acordă aproape jumătate din spaţiu povestirii autobiografice a Estherei Summerson. Cealaltă jumătate e narată la persoana a treia. Evident, Dickens a luptat aici cu o chestiune dificilă, pentru că, existând o alternanţă în roman între cele două tipuri de naraţiune, depersonalizarea autorului era greu de

realizat. Însă, aşa cum notează Q.D. Leavis, prin naraţiunea autobiografică a Estherei, în ciuda greutăţilor, Dickens conturează un personaj cu o distinctă individualitate 116.

Tema romanului este expusă în primele cinci capitole, după care Dickens îşi propune să urmărească logic dacă este posibil să optezi pentru a ieşi din această „lume” sau s-o învingi şi cum se pot oamenii feri de influenţa ei corupătoare. El ne introduce în Londra şi de acolo la Chesney Wold în comitatul Lincolnshire, privirea noastră trecând de la înalta Curte de Justiţie la înalta societate, reprezentată prin casa lui Sir Leicester Dedlock. Pretutindeni apă, ceaţă şi noroi. Autorul insistă asupra acestor elemente care sunt atât reale cât şi simbolice – şi asupra efectelor lor. Acumularea de elemente sumbre şi dezagreabile la începutul romanului este menită a da tonalitatea şi a crea atmosfera acţiunii ce se va desfăşura ca într-o pâclă deasă în care este greu să distingi binele de rău, valoarea de nonvaloare. Legătura dintre concret şi simbolic e făcută chiar de scriitor. „Acolo nicicând nu ar fi ceaţa destul de mare pentru a se potrivi cu orbecăirea şi zbaterea înaltei Curţi de Justiţie, cea mai infamă dintre toţi păcătoşii învechiţi în rele, care ţine azi şedinţa sub căutătura îngăduitoare a cerului şi pământului” 117. La înalta Curte de Justiţie se dezbate procesul Jamdyce care „cu timpul s-a învălmăşit atât de tare încât nicio suflare de om nu mai ştie ce scopuri urmăreşte” 118. În aceeaşi după amiază noroioasă, aruncăm o privire asupra locuinţei familiei Dedlock din comitatul Lincolnshire inundat de ape unde vremea „a fost atât de umedă de parcă-ar fi răzbit apa prin copaci şi prin uscăturile mărunte şi crengile sărite sub securea pădurarului nu mai pot pârâi şi nici trosni când cad” 119. Al treilea decor ni-l vor oferi magherniţele Londrei, locul plin de ruine, denumit „Tom-all-Alone’s” care adăposteşte „o adevărată puzderie de nenorociţi”.

Cadrul şi atmosfera servesc pentru sugerarea plictiselii şi depresiunii, care sunt asociate cu absenţa sănătăţii şi a vitalităţii, irezistibil comunicate prin folosirea

limbii. Dickens avea să demonstreze în acest roman inumanitatea oamenilor, repulsia morală, irosirea vieţii în contradicţiile şi tragediile ei mici şi mari, cercetând şansele de bunătate sufletească într-un asemenea mediu şi dacă liberul arbitru este posibil pentru cei născuţi în el.

Sunt examinate instituţiile şi profesiile, relaţiile dintre oameni, pe un fundal care încetează de a fi doar cadru. Acesta capătă viaţă pentru a se alătura dramei zguduitoare sau ca să rânjească triumfător la victimele pasiunii diabolice sau a sorţii. Decorul participă la acţiune, este solidar cu soarta oamenilor, ca la Hardy. „Puterea de a crea personaje este atât de prodigioasă la Dickens încât până şi casele şi străzile şi câmpiile sunt riguros înfăţişate în solidaritate cu oamenii4412°.

Casa umbrelor surprinde printr-o profundă şi matură înţelegere despre natura vieţii şi relaţiile interumane.

— Oamenii sunt legaţi între ei prin mii de fire nevăzute şi ceea ce se întâmplă într-un loc poate să influenţeze în modul cel mai ciudat viaţa oamenilor din cu totul alte părţi şi de alte condiţii sociale. Aroganta Lady Dedlock va ajunge să moară alături de sărmanul Jo, proscrisul din Tom-all-Alone’s, a cărui boală de vărsat a fost transmisă Estherei, fiica nelegitimă a Lady-ei Dedlock. Drama acesteia din urmă se va declanşa în momentul în care se arată speriată recunoscând scrisul de pe nişte documente ce i-au fost prezentate de avocatul Tulkinghorn. Aceste documente au fost scrise de un copist aproape anonim, trăind în mare mizerie, şi care nu este altcineva decât iubitul din tinereţe al înaltei Doamne. Din dragostea lor a rezultat copilul nelegitim Esther Summerson. Sunt multe ironii şi feste pe care soarta le joacă eroilor, ideea autorului fiind că vinovat sau nevinovat sunt egali în societate când e vorba de consecinţele ce le declanşează răul, singura ispăşire venind din acţiunea şi răspunderea individuală şi colectivă pentru a reduce efectele răului şi, eventual, a-l dezrădăcina.

În *Casa umbrelor* Dickens a făcut anatomia unei societăţi şi i-a diagnosticat patologia. Viziunea sumbră

despre această lume rezultă nu numai din atmosfera creată de „noroiul44, „ceaţa44, „ploaia44 şi sufocarea care sunt simboluri cvasi-permanente, ci şi din analiza consacrată viitorului social şi uman. Totul contribuie la înţelegerea, de multe ori implicită, că şansele de dreptate şi fericire într-o asemenea lume sunt minime. Eroul romantic al cărţii, Richard Garstone, repetă mereu că „trebuie să existe adevăr şi dreptate undeva”. Face însă greşeala de a le căuta cu ajutorul avocaţilor şi ajunge să alunece până la grave slăbiciuni morale şi completă demoralizare, rezultate din spulberarea „marilor speranţe” care deveniseră „ignis-fatuus-ul unui veac dus în eroare de falsa prosperitate şi aparenţe înşelătoare” *121.*

Simbolul păsărelelor pe care zănateca bătrână, Miss Flite, le ţine în cuşcă „cu gândul de a le reda libertatea când voi termina procesul”, contribuie la o şi mai clară conturare a viziunii scriitorului-Păsărelele au cele mai semnificative nume, pe care bătrânea se fereşte să le rostească. Ele se numesc Speranţa, Bucuria, Tinereţea, Pacea, Odihna, Viaţa, dar şi Cenuşa, Pustiul, Lipsa, Ruina, Disperarea, Nebunia, Moartea, Videnia, Prostia, Vorbe, Peruci, Zdrenţe, Pergamente, Pradă, Lucru Judecat, Ciripit, înşelătorie şi Spanac. Toate sunt în cuşcă, vârâte la un loc şi nu au şanse de scăpare pentru că Miss Flite nu speră să câştige procesul decât „la Judecata de apoi”. Chiar în libertate fiind, le pândeşte un pericol şi mai mare: pisica. „Nu pot lăsa ferestrele deschise, urmă bătrânica… pentru că pisica pe care aţi văzut-o jos – o cheamă Lady Jane – pofteşte la vieţile lor. Stă ghemuită afară pe parapet ceasuri în şir. Am descoperit, şopti ea misterios, că la fireasca-i cruzime se mai aclaugă temerea şi invidia c-au să-şi recâştige libertatea, ca urmare a hotărârii pe care o aştept să fie dată curând. Pisica e vicleană şi plină de răutate. Câteodată îmi vine a crede că nu-i pisică ci lupul din poveste. E atât de greu s-o ţii departe de uşă” 122. Vom spune că pisica nu poate fi un pericol aşa de mare pentru că păsările vor zbura. Numai că ticălosul Krook ştie mai multe decât noi despre soarta păsărelelor în libertate:

„De îndată ce nobilul şi învăţatul meu confrate va pronunţa sentinţa, (în favoarea bătrânei – n.n.), ele vor fi puse în libertate, urmă Krook, făcându-mi iarăşi cu ochiul. Şi atunci – adăugă el, şoptind şi rânjind – dacă asta va fi să se întâmple cândva – dar n-are să se întâmple – păsările care n-au fost niciodată închise în cuşti au să le ucidă” 123. Aceste – simboluri şi alegorii fac parte integrantă din structura romanului şi vorbesc tocmai despre ceea ce, pe alt plan, li se întâmplă multora din personajele sale, prinse în Casa *umbrelor, fără* nicio posibilitate de salvare în societatea stăpânită de bani şi trufie

Sensibilitatea şi căldura umană, care să conducă la solidaritate şi simpatie şi, în ultimă instanţă, la salvarea proprie odată cu salvarea semenilor năpăstuiţi, sunt opuse în roman indiferenţei, oportunismului, parazitismului şi lăcomiei.

Un roman vast şi dens, înfăţişând multe destine şi având o intrigă complicată din care nu lipseşte suspense-ul, cu raze de lumină care pătrund în tenebrele vieţii şi oameni care nu se lasă doborâţi de forţele răului, *Casa umbrelor* prilejuieşte întâlnirea cu un Dickens puţin cunoscut la noi. Nefiind lipsit de unele scene de melodramă şi patetism cu nimic dăunătoare calităţii artistice deoarece sunt perfect stăpânite de autor – romanul prezintă o unitate artistică remarcabilă, captivând şi provocând totodată cititorul, îndemnându-l la reflecţie.

Începând cu acest roman, viziunea dickensiană se va lărgi şi adânci. Perfecţionându-şi arta, odată cu o mai profundă analiză a schimbărilor petrecute în jurul său şi a sufletului omenesc, Dickens a făcut din romanele maturităţii sale artistice adevărate imagini ale omului modern prins în angrenajul unei societăţi din „tenebrele” căreia cu greu îşi poate găsi salvarea.

Apariţia versiunii româneşti a *Casei umbrelor* a fost primită cu un admirabil comentariu de către criticul N. Balotă în *România literară.* Citind paragraful cu care se deschide romanul, N. Balotă nu îşi reţine entuziasmul pentru extraordinara putere sugestivă şi simbolică a

imaginii create de Dickens prin acest pasaj descriptiv, şi îl consideră ca formând „una din cele mai misterioase imagini ale destinului pe care a născocit-o vreodată înalta fantezie a unui povestitor. Ceaţa ce umple primul capitol din *Casa umbrelor* constituie cel mai fantastic prolog de roman dn câte cunosc”. O serie de asociaţii cu imagini din alţi scriitori îi vin în minte criticului: Unamuno, cu romanul-negură *Niebla,* Saint-John Perse cu ale sale „zăpezi” şi Kafka cu ceţoasele enigme din seco

lui XX. N. Balotă se întreabă dacă poetul din Praga n-a cunoscut aceste pagini ale poetului londonez, „căci iată aici, *avant la lettre,* ceţurile ce învăluie *Castelul,* un castel care e o înaltă Curte de Justiţie”. Urmează o înfăţişare a temei, a conflictului, a tehnicii narative şi a câtorva personaje din această carte în care, „depăşind legile satirei, Dickens judecă, condamnă şi absolvă ca un dispunător”. Dickens întruchipează exemplar formula romancierului care devine Dispunătorul şi în această calitate el „nu se teme să condamne până şi marile puteri oarbe sau surde, ale Justiţiei, ale Societăţii”. Dar, arată mai departe N. Balotă, Dickens nu prezintă numai instituţii, ci şi oameni. Aceste făpturi, „dintre care cele mai multe victime, alcătuiesc o plasmă durabilă, mai durabilă decât instituţiile ce pier în ceaţă” 124. Cititorii acestui eseu au beneficiat de opinia valoroasă şi respectată a uneia din personalităţile criticii noastre actuale

Şi romancierul Aurel Dragoş Munteanu a salutat apariţia *Casei umbrelor* cu o cronică publicată în *Scânteia.* Găsind lumea lui Dickens tot aşa de viabilă şi glorioasă ca istoria, el face o paralelă semnificativă şi originală afirmând că „dacă ne putem imagina istoria în formă narativă ar trebui să presupunem că are stilul lui Dickens”. Aurel Dragoş Munteanu nu îşi ascunde plăcuta surprindere de a fi găsit la Dickens o optică foarte modernă concretizată, printre altele, în procedeul compoziţional „surprinzător şi bogat în consecinţe pentru eclatanţa artistică a cărţii”. Este vorba de tehnica narativă folosită de Dickens şi comentatorul explică faptul că autorul,

spărgând tiparul clasic prin abandonarea poziţiei sale de atotştiutor, îi acordă Estherei Summerson rolul de a nara, din punctul de vedere al unui participant, jumătate din evenimentele descrise de roman, ceea ce-i conferă cărţii lirism şi căldură tipic dickensiană. Situându-l pe Dickens printre marii autori ai secolului trecut, „poate cel mai semnificativ pentru marea plăcere de a recrea spectacolul imens al lumii” care în *Casa umbrelor* ne-a dat romanul apogeului său artistic, o carte cu adevărat mare, Aurel Dragoş Munteanu scrie: „Poate că nicăieri în altă parte nu a echilibrat în aşa măsură toate posibilităţile geniului său” I25. În încheierea acestei cronici se apreciază traducerea lui Costache Popa ca fiind remarcabilă prin vigoarea limbii şi prin „virtuţile dickensiene ale echivalenţelor găsite”, apreciere la care subscriem şi noi.

Tot în 1971, Mihnea Gheorghiu publică în *Magazin istoric* cronica istorică a lui Charles Dickens intitulată *Prima poveste din Canterbury,* a cărei traducere era oferită ca un omagiu adus lui Thomas Becket, dar şi ca „un prilej de a-i înfăţişa cititorului român un Dickens mai puţin cunoscut la noi – cronicar al istoriei ţării sale44 126. Traducerea este remarcabilă prin cursivitate şi mai ales prin reproducerea ritmului vechilor noastre cronici istorice: „Acel sarazin nu s-a pogorât să-l ia în robie, ca pe un ins de rând, ci l-a cinstit şi s-a purtat blând cu el. Şi avea sarazinul o fată mândră care s-a legat să i se supună neguţătorului londonez ca muiere legitimă, lepădându-şi credinţa, dacă ar putea fugi împreună pe un tărâm creştinesc14.

Prietenul nostru comun, ultimul roman pe care Dickens. a reuşit să-l termine, a apărut la editura Cartea românească, în 1973, în traducerea lui Niculai Popescu, care a scris şi un substanţial „cuvânt înainte44. În acelaşi an, colecţia „Romanul de dragoste44 a Editurii Eminescu a inclus *Poveste despre două oraşe,* în traducerea Antoanetei Ralian.

În al său „Cuvânt înainte44 la *Prietenul nostru comun* N. Popescu se opreşte asupra preocupării constante

a lui Dickens de a-şi individualiza caracterele prin redarea particularităţilor de vorbire. Printr-o scurtă incursiune în biografia scriitorului se relevă legăturile lui cu Londra, pasiunea pentru teatru, cunoaşterea îndeaproape a vieţii datorită călătoriilor făcute în diferite colţuri ale ţării, nu fără consecinţe pe planul artei. Aceste preliminarii, la care se adaugă unele amănunte despre elaborarea romanului şi publicarea lui iniţială în fascicole lunare, precum şi o comparaţie între Dickens şi Fielding privind preocuparea pentru soarta sărăcimii din Londra, sunt urmate de o detaliată prezentare a temelor, personajelor etc. N. Popescu scrie cu competenţă, pe baza unei bogate informaţii exegetice şi a unei bune cunoaşteri a universului dickensian. În analiza pe care ne-o oferă sunt relevate elementele de structură şi tehnică narativă, de limbă şi stil din perspectiva metodelor moderne de cercetare. Se cere însă făcută observaţia că o anumită eterogenitate, o insuficientă sistematizare a ideilor critice lipsesc discursul critic de cursivitatea şi coerenţa dorită-Notăm, de exemplu, o inconsecvenţă în discutarea semnificaţiei unor elemente cu valoare de simbol. Astfel, după ce citim că „simbol al morţii şi realităţii, aici ca şi în alte scrieri dickensiene, este fluviul pe care Swinburne l-a numit adevăratul protagonist din *Prietenul nostru comun* (pp. 19 – 20), într-un alt context se afirmă că „aceste elemente materiale, de fapt nu sunt simboluri: fluviul, praful, vântul şi focul sunt simplă materie (p. 29), pentru ca iarăşi, peste câteva pagini, să se revină la ideea că „fluviul (Tamisa), cu forţa lui (chiar şi distructivă), este un alt simbol important, după cum am văzut, înrudit cu gunoiul prin nămol, de unde iarăşi totul vine şi totul se duce”. P. 35.) Inconsecvenţa provine din însăşi natura acestor elemente care pot fi luate atât ca simplă materie cât şi ca simboluri.

Cititorul român a găsit bogate informaţii despre lumea ultimelor creaţii dickensiene în prefeţele scrise de Niculai Popescu. Întrucât au o circulaţie mult mai mare decât studiile apărute în publicaţiile de specialitate şi uneori chiar în periodice, dat fiind numărul de exemplare

în care apar romanele respective, prefeţele pot să aibă o semnificaţie deosebită în determinarea unui curent de opinie despre scriitor. De aceea ele trebuie să fie scrise într-o manieră care să stimuleze apropierea cititorului faţă de lumea romanului respectiv.

N. Popescu s-a remarcat printr-o foarte bogată activitate legată de traducerea şi explicarea operei lui Dickens la noi. Deşi oarecum inegal în ceea ce ne-a dat, trebuie să-i recunoaştem lui Niculai Popescu aportul considerabil la o mai bună cunoaştere de către cititorul român a operelor de maturitate artistică ale lui Dickens. După *Misterul lui Edwin Drood* şi *Prietenul nostru comun,* N. Popescu a realizat versiunea românească a romanului *Mica Dorriţ,* publicată în 1975 de „Cartea românească- Considerat de mulţi critici capodopera lui Dickens, traducerea lui în limba română, în ciuda unor inadvertenţe pe care le vom, semnala mai jos, constituie o contribuţie importantă la restituirea lui Dickens cititorului român. Fără cunoaşterea acestei opere, imaginea despre arta dickensiană nu este completă

Antoaneta Ralian le-a oferit celor mai tineri cititori ai lui Dickens şi traducerea minunatei poveşti *Osul de peşte fermecat,* care a fost publicată în 90.000 de exemplare de către editura „Ion Creangă14 în 1975. Dickens scrisese *Holiday Românce* în patru părţi şi a indicat ca narator al fiecărei părţi pe câte un copil. Miss Alice Rainbird, în vârstă de şapte ani, este presupusa autoare a basmului despre „osul de peşte fermecat14 („the magic fish-bone14), redat cu o deosebită acurateţe stilistică de către Antoaneta Ralian.

Receptarea lui Dickens în ţara noastră prin traduceri în ultimele trei decenii nu poate fi întrecută de realizări mai bune în altă parte. Aproape toate romanele sale au fost traduse, de fapt mai multe romane decât din oricare alt scriitor englez; aproape peste două milioane de exemplare au fost vândute, iar publicul se arată mereu dornic să cumpere o carte de Charles Dickens.

Traducerile din ultimele trei decenii au făcut posibilă

o mai bună cunoaştere şi asimilare a operei dickensiene decât în oricare altă perioadă. Oricât de frumoase ar fi fost aprecierile la adresa artei sale, atât timp cât cititorul nu a avut posibilitatea de a se convinge direct, pe text, de ceea ce înseamnă cu adevărat Dickens în comparaţie cu alţi scriitori, exegeza era ineficientă. Acum, cine are curiozitatea sau interesul de a-l cunoaşte pe Dickens îi poate găsi opera în traducere, pentru că tot ce a scris mai bun se află în biblioteci, în limba română.

Traducerile constituie modalitatea principală de apropiere faţă de un scriitor străin a publicului situat în afara ariei lingvistice în care se propagă creaţia originală. Chiar dacă o parte a cititorilor vor recepta literatura străină prin intermediul uneia din limbile de mare circulaţie, rămâne o realitate incontestabilă că o operă intră cu adevărat într-o ambianţă literară nouă numai prin mijlocirea traducerii şi va exercita o influenţă cu adevărat fecundă numai când este tradusăm. Arta unei ţări iese întotdeauna îmbogăţită dacă este deschisă stimulului din afară. În domeniul literaturii, acest stimul ar fi extrem de limitat fără existenţa traducerilor. Pe de altă parte, trebuie subliniat că pătrunderea unei literaturi în alte spaţii antropogeografice se realizează – un fapt subliniat şi de Traian Herseni –, în măsura în care există „condiţia primordială a unei corespondenţe între opera literară şi necesităţile sau cerinţele literare” 128 ale acestor spaţii. Datorită caracterului de document literar pe care îl poate avea istoricul traducerilor dintr-o literatură sau dintr-un scriitor, în sensul că prin acest istoric se contribuie la cunoaşterea preocupărilor şi a configuraţiei spirituale ale unei perioade, am considerat necesar să trecem în revistă principalele etape ale receptării operei dickensiene prin traduceri. O asemenea incursiune are neîndoielnic strânse legături cu sociologia literaturii, dar apar suficiente elemente în ea pentru a prezenta un interes mai general.

Comparatistul Al. Duţu, cercetător sistematic şi meticulos al receptării operei dickensiene în România, consideră că în acest proces se pot distinge „etape destul

de clare” care pot arunca lumini asupra „felului în care au fost receptate în ţara noastră marile opere ale literaturii universale” 129. Această opinie se susţine întru totul prin constatarea ilustrată de aceste rânduri, că Dickens a pătruns în perimentrul literaturii noastre mai întâi în paginile revistelor sau „foiţelor” literare prin traduceri care au recurs la intermediare franceze sau germane şi apoi, treptat, în volum, traducătorii reuşind să-i restituie arta pe măsură ce s-au apropiat de ea direct în original.

Traduceri reuşite şi comentarii critice pline de exigenţă asigură apropierea marilor valori de conştiinţa românească din zilele noastre. Existenţa unei bogate creaţii autohtone ne ajută să fim în deplină sincronizare cu lumea modernă. De aceea – scria N. Balotă – „preţuind la justa lor valoare creaţiile literaturii şi artei universale, din trecut ca şi din prezent, ne situăm faţă de ele în poziţia acelora care, la rândul lor, au contribuit şi contribuie la sporirea acestor valori ca participanţi egali la îmbogăţirea unui tezaur al culturii4113°. Importanţa traducerilor nu poate fi suficient subliniată. Realizările din ultimele decenii privind restituirea operei lui Dickens cititorului român dezvăluie coordonate semnificative ale vieţii noastre literare şi configuraţia spirituală a epocii pe care o trăim. O literatură naţională se poate mândri nu numai cu scriitorii pe care îi are ci şi cu traducătorii săi.

Dickens este unul dintre scriitorii englezi care s-au bucurat de cea mai mare atenţie din partea caselor de editură din ţara noastră în ultimele decenii131. Situându-se imediat după Shakespeare în privinţa numărului de titluri traduse, din care unele au cunoscut mai multe reeditări – ceea ce nu poate decât să ilustreze că a existat o mare cerere din partea publicului pentru romanele sale –, Charles Dickens este şi unul dintre autorii preferaţi ai criticii, după cum atestă comentariile ce au apărut periodic în diverse publicaţii.

Note la capitolul II

1 Paul Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p. 51.

2 Petre Grimm, „Lucy Byng, *Romanian Stories,* London, 1921”, în *Dacoromania,* anul II, 1921 – 1922, p. 741.

3 Ileana Verzea, *Anglia văzută de români,* în *Secolul 20*, 10 – 11 – 12.1978, p. 63.

4 Alexandru Duţu, *Vârstele Angliei,* în *Secolul 20*, 10 – 11 – 12, 1978, p. 44.

5 Vezi Dorina Grăsoiu, *O cercetare sociologică asupra stratificării publicului românesc din prima jumătate a secolului XIX,* în *Revista de istorie şi teorie literară,* tom. 23, nr. 2, 1974; Dinu Pillat, *Itinerarii istorico-literare*, ediţia George Muntean, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, pp. 63 – 108; Mihai Gafiţa, *Faţa ascunsă a lunii,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974, pp. 25 – 38.

6 Alexandru Duţu, *Sinteză şi originalitate în cultura română,* Editura enciclopedică, Bucureşti, 1972, p. 202.

7 În *Gazeta de Transilvania* din 12 decembrie 1847, librarul Wilhelm Nemeth anunţa că la librăria sa din Braşov se află de vânzare „următoarele producte nouă ale literaturii franţoze. şti” şi, alături de titluri din scriitorii francezi Balzac, Gautier şi Dumas, erau trecute următoarele cărţi de Dickens:

Martin Chuzzlewit* (2 vol.), *Le Crieri du Foyer* şi *Une Nuit de Noel.

Dan Grigorescu a mai semnalat un caz de anunţ publicitar în ziarul bucureştean *Terra* la 11 iunie 1870 prin care Siegmund Simon din Hamburg anunţa că a trimis reprezentantului său din Bucureşti şi două volume frumos legate din romanele lui Dickens – în germană (Prefaţă la Charles Dickens, *Marile speranţe,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. XXXIV).

8 Asupra acestui aspect al receptării lui Dickens atrăgea atenţia şi Dan Grigorescu scriind că „chiar înainte de apariţia în româneşte a cărţilor romancierului englez ele au stârnit interesul

oamenilor noştri de cultură” (*Ibid.,* p. XXXVII).

9 Unul dintre călătorii englezi din secolul trecut care au străbătut Muntenia a fost Grenville Murray, diplomat şi reporter, al cărui nume este legat de publicarea în revista lui Dickens, *Household Words,* a unui reportaj sau note de călătorie pe vremea când era în redacţia acestei reviste şi după ce scrisese câteva articole în colaborare cu Dickens. Ca proprietar şi redactor-şef al publicaţiei amintite, Dickens avea obiceiul de a citi, corecta şi aproba fiecare articol sau producţie literară oferită spre publicare. În corespondenţa lui Dickens cu unul din redactorii revistei există o referinţă la un reportaj scris de G. Murray după ce acesta din urmă călătorise prin sudul ţării noastre: „Nu aş introduce încă la ora aceasta *De la Craiova la Orşova,* deşi se poate plăti colaborarea. Dacă nu pentru alt motiv, doar pentru că există o referinţă la Mazzini. Am o mare consideraţie pentru el, dar acum nu e momentul să fie numit un bun tactician cu *Manifestul către napolitani* în mână”. (*Charles Dickens as Editor. Being Letters Written by Him to William Henry Wills,* ed. R.C. Lehman, Strugis and Walton Company, New York, 1912, p. 175.) Notele de călătorie au fost totuşi publicate în numărul următor, cu o lună mai târziu, la 20 octombrie 1855. Aceste *Note de călătorie,* scrise de cel al cărui interes pentru viaţa culturală românească l-a îndemnat să publice *Doine sau cântece naţionale şi legende ale românilor,* şi publicarea lor cu acordul personal al lui Dickens creează o pagină interesantă în relaţiile noastre culturale cu Anglia, legate indirect şi de numele marelui scriitor. (Vezi

E. D. Tappe, *Grenville Murray and România,* în *Slavonie and East European Revietv,* 1965, Nr. 3, pp. 439 – 448; Al. Duţu, *Dichens în România,* în *Steaua,* Cluj, VII, (197), (iunie 1966), pp. 121 – 122.

10 J.W. Ozanne, *Three Years în România,*

Chapman and Hall, London, 1878, p. 150.

11 „Dacă cei de la – «Junimea» vorbeau cu precauţie de Flaubert (Balzac aproape nu e amintit) şi îşi găseau – «modele» în Dickens şi George Eliot (în mod excepţional în Tolstoi), scriitorii din cercul *Contemporanului* sau din apropierea lui sunt adepţii declaraţi ai realismului mai larg european (cu precădere francez) şi ai naturalismului, considerându-l pe Zoia, aşa cum se considera şi el, continuatorul direct al lui Balzac". (Al. Săndulescu, *Continuităţi,* Cartea Românească, Bucureşti, 1976, p. 25.)

12 Adriana Iliescu, *Proza realistă în secolul al XIX-lea,* Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 50.

13 Titu Maiorescu, *însemnări zilnice*, vol. I (1855 – 1880), Bucureşti, 1907, p. 12.

14 Z. Ornea, O *autobiografie intelectuală a lui T. Maiorescu,* în *Luceafărul,* XVI, Nr. 29 (586). Vezi şi Z. Ornea, *Junimea şi junimismul,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 432.

15 N. Iorga, Ce *datorăm cărţii engleze,* Datina Românească, Vălenii de Munte, 1938, p. 9.

16 Mihail Sadoveanu, *Anii de ucenicie,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1944, p. 315.

***17 Mărturisiri literare,* ediţie îngrijită de Iordan Datcu, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 210. Asemenea mărturisiri din partea celui care avea să creeze, alături de Rebreanu, romanul românesc modern ne-ar putea îndemna să-i scrutăm mai îndeaproape opera, iarăşi nu pentru influenţe, ci pentru a vedea prin ce se înrudeşte Sadoveanu cu Dickens care, ne spune Zoe Dumitrescu-Buşulenga, „i-a fost aproape prin dragoste de oameni şi calităţi ale umorului". (*Valori şi echivalenţa umanistice,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 126.)**

18 Alexandru Vlahuţă, *Dan,* Bucureşti, 1893. Romanul a apărut în 5.200 exemplare. La pagina 53 Vlahuţă scria: „Apoi în primăvară, într-o duminică, el

citea un roman de Dickens”.

19 St. Cazimir. Prefaţă la *Nuvele* de N. Gane, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1959, p. XIII.

20 Ibidem.

21 Charles Dickens, *Die Geschichte Englands,* Berlin Verlag von Duncher und Humblot, 1852, donaţia Elena G. Coşbuc, 1944, Biblioteca Academiei RSR, I-194.764.

22 Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 – 1918,* Editura Junimea, Iaşi, p. 552; Ion Apetroaie, *Proza lui I. Al. Brătescu-Voineşti, Prefaţă* la *întuneric şi lumină,* Editura Albatros, Bucureşti, 1971, p. 8.

23 Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* Bucureşti, 1973, p. 195, p. 198.

24 Dumitru Micu, *început de secol,* Editura Minerva, Bucureşti, p. 321.

25 Adriana Iliescu, *op. cit.,* p. 213.

26 Ion Breazu, *Panait Istrati (1884 – 1935),* în *Dacoromania,* Bucureşti, VIII, 1934, p. 503.

27 Ibidem.

28 Apud Ilin Stancu, *Cuvântul liber,* în *Reviste progresiste româneşti interbelice*, vol. editat de M. Bucur, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 69.

29 Nicolae Iorga, *Cetind pe Dickens,* în *Cuget clar,* Bucureşti, III, nr. 23, 15 decembrie, 1938.

30 Vasile Pârvan, *Corespondenţă şi acte,* ed. îngrijită de Al. Zub, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 334.

***31 Ibidem,* p. 339.**

32 Aristide Geamănu, *Citiţi cărţile bune,* Tg. Jiu, 1935, p. 19.

33 Apud V. Netea, *George Bariţiu. Viaţa şi activitatea sa,* Bucureşti, 1966, p. 170.

34 George Bariţiu, *Studii şi articole,* Sibiu, 1912, p. 42.

35 Ticăloşia şi fărădelegile în cetăţile cele mari,

în *Gazeta de Transilvania,* nr. 1 (5 ianuarie 1842), Braşov, p. 388. În *Gazeta de Transilvania,* „cel mai prestigios periodic politic român ardelean11 (George Em. Marica), a apărut, se pare, pentru prima oară numele lui Dickens în presa românească, în acest articol tradus din germană.

36 Comentând asupra semnificaţiei acestei prime traduceri din Dickens, Al. Duţu observa că „apariţia ei aruncă un fascicol luminos atât asupra «anglomaniei» transilvane, care concordă cu direcţia mişcării intelectuale din lumea germanică, cât şi asupra spiritului care animă generaţia paşoptistă de peste munţi conferindu-i o notă originală”. (*Dickens în România,* în *Studii de literatură universală,* 16, 1970, p. 45.)

37 Lucia Pavel, *Pe marginea primei versiuni româneşti din opera lui Charles Dickens,* în *Lucrări ştiinţifice,* nr. 2, Oradea, pp. 219 – 225.

38 Al. Duţu, *Dickens în România,* în *Studii de literatură universală,* p. 45.

39 Idem, *Charles Dickens şi România,* în *Steaua,* 6 (1966); p. 121.

40 George Em. Mariea, *Studii de istoria şi sociologia culturii române ardelene din secolul al XIX-lea,* vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 207.

41 Aurel A. Mureşianu, *Cea dintâi încercare publicistică a lui Titu Maiorescu,* în *Dacoromania*, vol. IX, 1936, nr. 38, p. 570. Vezi Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu,* ed. îngrijită de Maria Simionescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 612.

42 Patru novele. Traduse în româneşte de Titu Maiorescu, Craiova, 1882, între care se află scrierea lui Bret Harţe *Norocul din Roarmg Camp,* nuvelă californică. Tradusă din englezeşte.

43 Contemporanul a publicat traduceri din multe literaturi, îndeosebi din cea franceză şi cea rusă. Din literatura engleză numai Dickens a fost

tradus. Vezi Savin Bratu şi Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Contemporanul şi vremea lui,* E.S.P.L.A., Bucureşti, 1959, p. 98.

44 Vezi Victor Vişinescu, *Sofia Nădejde,* Editura Politică, Bucureşti, 1972; Sofia Nădejde *Scrieri,* studiu introductiv şi ediţie de Victor Vişinescu, Editura Junimea, Iaşi, 1978.

45 Edgar Johnson, *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*, vol. I. Little, Brown and Company, Boston, 1952, p. 489.

46 Adriana Iliescu, *Realismul în literatura română în secolul al XIX-lea,* Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 170.

47 Vezi Adriana Iliescu, *Reviste literare la sfârşitul secolului al XIX-lea,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972, pp. 182 – 185.

48 Vezi Z. Ornea, *Curentul cultural de la „Contemporanul* Editura Minerva, Bucureşti, 1977.

49 Adriana Iliescu, *Reviste literare... p.* 180.

50 Zi aniversară. Traducere de Emil Florescu, *Vatra,* Bucureşti, I, (1894), pp. 314 – 316, 346 – 348, 378 – 380, 410 – 412, 442 – 444, 475 – 478, 506 – 510, 540 – 543, 571 – 574. *Miss Evans şi Vulturul.* Traducerea de Constantin Bauer, *Vatra,* II, (1895), pp. 454 – 455. *Moartea beţivului.* Traducere de Constantin Ramură, *Vatra,* Bucureşti, II, (1895/96), pp. 467 – 472.

51 John Lucas, *The Melancholy Man,* Melhuen & Co. Ltd., London, 1970, p. 126.

52 Publicistul şi poetul Dimitrie A. Teodoru (1866 – 1910) a folosit pseudonimul „Const. Ramură11 sub care a semnat traducerea *Morţii beţivului.* Presupunem că „Const. Bauer11 era aceeaşi persoană.

53 Al. Duţu, *Dickens în România,* în *Studii de literatură universală,* p. 46.

54 Mihnea Gheorghiu, *Dickens, un autor popular,* în *Gazeta literară,* Bucureşti, nr. 9.1962, p.

6.

55 Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativităţii,* Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 158.

56 Albert Guerard, *Preface, World Literature,* Henry Holt

& Company, New York, 1940, p. 19.

57 J.T. Shaw, *Literary Indebtedness,* în *c'împărative Literaiure: Method aud Perspective,* ed. Newton Phelps Stallknecht şi Horst Frenz, Southern Illinois Press, Carbondale, 1971, p. 88.

58 Nr. 1 al colecţiei Samitca „Cărţile copiilor11 a apărut la

15 XII 1897. Deşi nr. 2, în care a fost publicat o *noapte de Crăciun,* nu e datat, am presupus că a apărut în 1898. Pseudonimul „Marius11 nu l-am putut identifica, el fiind folosit de mai multe persoane. E posibil să fi aparţinut lui L. Şăineanu. *A Christmas Carol,* tradus sub diferite titluri ca o *noapte de Crăciun, Un cântec de Crăciun* etc. a fost scrierea dickensiană cel mai frecvent publicată la noi înainte de 1944. *Un poem de Crăciun,* în traducerea lui N.N. Botez, a apărut în 1918 pentru ca aceeaşi versiune să fie inclusă în colecţia „Căminul 11 – Biblioteca literară şi ştiinţifică (numerele 66 – 67). Versiuni ale acestei povestiri au mai fost realizate de Paul B. Rareş (1935, 1938) şi de Th. Constant (1939), acest din urmă nume fiind un pseudonim folosit de Ion Pas. O prelucrarea a *Povestirilor de Crăciun* a fost publicată în 1944. (Charles Dickens; *Povestiri de Crăciun.* Prelucrare de I. Muşat, Editura Omnia, 1944, 30 p.)

59 Constantin Ciopraga, *op. cit.,* p. 18.

60 Apud I.E. Toroţiu, *Studii şi documente literare,* Bucureşti, vol. XI, 1940, p. 475 şi p. 478.

61 Gala Galaction, *Oameni şi gânduri din veacul meu*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1955, pp. 162 – 163.

62 Dan Grigorescu, *Prefaţă* la Charles Dickens,

Marile speranţe, p. XXXVII.

63 „Pomul sfânt. Istorioară de Charles Dickens”, în *Universul literar,* Bucureşti, 1908, nr. 32 – 34.

64 Ana Canarache, *Cum traducem,* în *Cuvântul liber,* ÎI <1935), nr. 47, p. 6.

65 N.I. Herescu, *însemnări literare,* Biblioteca „Semănătorul, Arad, 1926, p. 18.

66 „Demetrius a fost un premergător, cu toate durerile, cu toate greutăţile, dar şi cu toată slava cuvenită celor ce sunt cap de coloană. Demetrius, cel ce iniţia romanul realist, pe la anul 1909, a avut dreptul şi satisfacţia să se privească drept înainte mergătorul romancierilor noştri de mai târziu”. (Gala Galaction, *op. cit.,* p. 154.)

67 Ibidem, p. 156.

68 Margareta Feraru, *Prefaţă* la V. Demetrius, *Scrieri alese,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. XVIII.

69 Constantin Şăineanu, *Noi recenzii (1926 – 1929),* Bucureşti, 1930, p. 150.

70 Mihail Bogdan, *Trei ipostaze dickensiene: David Copperfield în româneşte,* Comunicare ştiinţifică prezentată la *Simpozionul Dickens,* Bucureşti, 1970, p. 3.

71 Vezi o *temă majoră a literaturii universale: copilul,* în Simion Bărbulescu, *Comentarii critice,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, pp. 295 – 301.

72 Stanciu Stoian, *Copilul în literatură,* Bucureşti, 1932, p. 99.

73 David Copperfield, cu anumite elemente autobiografice, a fost numit de Dickens „copilul favorit11, adică romanul său preferat.

74 Teatrul Naţional (din Bucureşti): David Copperfield, piesă în 5 acte de Max Maurey, după romanul lui Charles Dickens, de Int (Cronică dramatică), în *Rampa,* Bucureşti, XV, nr. 4404 (1932), p. 1.

75 Vladimir Nicoară, *David Copperfield,* în *Hyperion,* Cluj, nr. 9, (1932), pp. 26 – 27.

76 Lucian Voicu, *Teatrul Naţional din Cluj: David Copperfield, piesă în 5 acte de Max Maurey, după romanul lui Charles Dickens,* în *România Literară,* Bucureşti, nr. 38 (1932), p. 4.

77 L. Sebastian, *„David Copperfield" la Teatrul Naţional,* în *Adevărul literar şi artistic,* Bucureşti, 1934, nr. 607, p. 6.

78 Charles Dickens, *David Copperfield,* roman, trad. de Victoria Amărăzeanu, Bucureşti, Socec, 1937, 238 p.

79 Panait Nicolae, *David Copperfield,* Buzău, 1941, p. 43.

***80 Ibid.,* p. 62.**

81 Ovidiu Constantinescu, *Charles Dickens: „Marile speranţe"* (Cronică), în *Revista fundaţiilor,* Bucureşti, XIV (1947), nr. 12, pp. 90 – 93.

82 Aldous Huxley, *The Vulgarity of Little Nell,* în *The-Dickens Critics* ed. George H. Ford şi Lauriat Lane, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1966, p. 155.

83 Alexandru Sen, *Prefaţă* la Charles Dickens, *Marile speranţe,* Editura de Stat, Bucureşti, 1949.

84 Petre Solomon, *Prefaţă* la Charles Dickens, *Clopotele*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1963, p. 7.

85 Mihnea Gheorghiu, *Prefaţă* la Charles Dickens, *Noic din America*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1953, p. 9.

86 Florian Potra, „Odrasla degenerată", în *Almanahul îi terar,* Cluj, nr. 12, (1953), pp. 84 – 87. Aici găsim o frumoasă caracterizare a cărţii: „fără să se complice prin incursiuni savante în istorie sau sociologie, fără să-şi obosească cititorii prin psihologizări abstracte, însemnările americane ale autorului lui *David Copperfield* constituie un model de memorial critic atent, în care Dickens a ştiut să privească cu ochii şi cu mintea în acelaşi timp,

îmbinând spontaneitatea impresiei cu maturitatea unei gândiri organizate”, (p. 87)

87 I. Mihuţ, *Charles Dickens: „Note din America”,* în *Contemporanul,* Bucureşti, nr. 49, (4 decembrie 1953), p. 3.

88 Dan Grigorescu, *Prefaţă* la *Note din America*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1962, p. 19.

***89 Ibid.,* p. 22.**

90 M. Rahmil, Recenzie la *Documentele postume ale Clubului Pickwick,* în *Limba română,* V, 1955, pp. 97 – 103.

91 Gloria Barna, *Charles Dickens: „Documentele postume ale Clubului Pickwick”,* roman, ESPLA, 1953, în *Scânteia tineretului,* 10. XI. 1954, p. 2.

92 Edgar Papu, *Prefaţă* la Charles Dickens, *David Cooperfield,* Editura Tineretului, Bucureşti, 1957, p. 7.

***93 Ibid.,* p. 9.**

***94 Ibid.,* p. 13.**

***95 Ibid.,* p. 14.**

96 Ana Cartianu, *Prefaţă* la Charles Dickens, *David Copperfield,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. XX.

97 Ibidem.

98 Sylvere Monod, *La genèse d’un art moderne,* în *Europe,* mo. 488, decembre 1969, p. 21.

99 Mihail Bogdan, *Charles Dickens: „Nicholas Nickleby”,* în *Steaua,* Cluj, nr. 8, 1960, p. 89.

100 F.R. Leavis, *The Great Tradition,* Chatto & Windus, London, 1948.

101 Dan Grigorescu, *Cuvânt înainte* la Charles Dickens, *Timpuri grele,* Editura pentru Literatură Universală. Bucureşti, 1964, p. 6.

***102 Ibid.,* p. 8.**

103 Romulus Rusan, *Girul imaginii,* în *România literară,* XI, nr. 6, (9 ÎI 1978), p. 18.

104 John H. Lawson, *Film şi creaţie,* Editura

Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 46.

***105 „David Copperfield” de Charles Dickens pe scena Teatrului Tineretului,* de Elena Negreanu, în *Scânteia tineretului*, 25. III. 1955, p. 2.**

106 Ştefan Tita, *S-a stins zâmbetul lui Micawber,* în *Teatru,* Bucureşti, 3 (1957), p. 93.

107 Asemenea conferinţe şi emisiuni de radio şi TV au fost îndeosebi prilejuite de comemorările din 1962 (150 de ani de la naştere) şi 1970 (100 de ani de la moartea scriitorului).

108 Charles Dickens, *Sketches by Boz,* Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1969, 187 p. Prefaţa şi extragerea, prescurtarea textelor, notele şi vocabularul Pompiliu Diplan.

109 Charles Dickens, *Hard Times*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1970, 171 p. Prescurtarea, prefaţa, notele explicative şi vocabularul Viorica Dobrovici şi Brânduşa Popescu.

110 Toate ediţiile originale ale romanelor lui Dickens au apărut cu ilustraţii. Cruikshank şi „Phiz” (Hablot K. Browne) au fost cei mai buni ilustratori ai scrierilor dickensiene.

111 Niculai Popescu, *Prefaţă* la Charles Dickens, *Misterul lui Edwin Drood,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970, p. XIX.

112 Sanda Radian, *Charles Dickens: „Misterul lui Edwin Drood”,* în *Revista bibliotecilor,* 24, nr. 4, 1971, p. 252.

113 Ibidem.

114 T.S. Eliot, *Selected Essays,* New York, 1932, p. 377.

115 E.A. Baker, *The History of the english Novei*, vol. 7, Noble & Barnes, New York, 1968, p. 51.

116 Q.D. Leavis, *Bleak House: A Chancery World,* în F.R. Leavis şi Q.D. Leavis, *Dickens the Novelist,* Chatto & Windus, London, 1970, pp. 154 – 160.

117 Charles Dickens, *Casa umbrelor,* în

româneşte de Costache Popa, Univers, Bucureşti, 1971, vol. I, p. 1 – 2.

118 Ibidem, p. 2.

119 Ibid., p. 17.

120 V. Woolf, *Eseuri,* Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 214.

121 Morton D. Zabel, *„Bleak House”: The Undivided Imagination,* în *The Dickens Critics,* p. 341.

122 Charles Dickens, *Casa umbrelor,* p. 73.

123 Ibid., p. 74.

124 Nicolae Balotă, *Dickens şi ceaţa,* în *România literară,* Bucureşti, V, nr. 7, (10 februarie 1972), p. 13.

125 Aurel Dragoş Munteanu, *Charles Dickens: „Casa umbrelor”,* în *Scânteia,* 41, nr. 9 067, (23 februarie 1972), p. 4.

126 Mihnea Gheorghiu, *Prima poveste din Canterbury de Charles Dickens,* în *Magazin istoric,* V, nr. 2 (47), 1971, p. 22.

127 J.T. Shaw, *op. cit.,* p. 84.

128 Traian Herseni, *Sociologia literaturii,* Univers, Bucureşti, 1973, p. 260.

129 Al. Duţu, *Dickens şi România,* p. 121.

130 Nicolae Balotă, *Deschiderea spre universal,* în România literară, XI, nr. 6, (9. II. 1978), p. 24.

131 Horia-Florea Popescu, *Cartea engleză în România după*

***23 August 1944,* în *Secolul 2*0, 10 – 11 – 12, 1978, p. 262.**

III. O ANALIZA A TRADUCERILOR CONTEMPORANE

Analiza traducerilor devine, după părerile cele mai autorizate, o întreprindere absolut necesară, dacă dorim să avem o imagine cât mai reală a calităţii operelor din literaturile străine pătrunse în perimetrul nostru cultural. Va fi tot mai greu de conceput un studiu comparatist între un scriitor naţional şi unul dintr-o altă limbă fără să ne

bazăm discuţia pe o traducere verificată care să ilustreze cât mai fidel originalul. În această privinţă, A. Lefevere atrăgea atenţia că „studiul traducerii literare numai recent a început să iasă din neglijarea sau în cel mai bun caz indiferenţa relativă cu care a fost tratat de un număr prea mare de critici, teoreticieni şi istorici care lucrează în domeniul literaturii comparate” *1.* Nu este posibil să se aprecieze gradul în care operele lui Dickens în traducere românească contemporană deţin calităţile versiunii originale fără analizarea celor mai caracteristice trăsături care au fost păstrate ori s-au pierdut în procesul traducerii. Când Henry Gifford enumeră câteva domenii utile de cercetare în literatura comparată, el spune: „Primul între acestea, şi unul din cele mai pline de satisfacţii, este studiul traducerilor” 2. George Watson, pe altă parte, afirmă prea simplist că „în afara sferei traducerii, literatura comparată adesea poate avea puţin de oferit” 3.

Dacă cercetătorul literaturii străine este conştient că pot să existe diferenţe între traducerea pe care o citeşte şi originalul ei, numai o comparare a acestora va arăta în ce constă diferenţele şi dacă cunoştinţele pe care le avem despre scriitor, bazate exclusiv pe traduceri, sunt satisfăcătoare. Al-Dima, recomandând analiza traducerilor, sublinia importanţa fidelităţii faţă de original, atrăgând atenţia asupra faptului că istoria traducerilor a înregistrat deformări care au afectat serios cunoaşterea exactă a literaturilor respective şi că deci trebuie să insistăm asupra acestor aspecte 4.

Analiza versiunilor contemporane din opera lui Dickens poate să ducă la concluzii utile privind: dificultăţile ridicate de trăsăturile lingvistice şi stilistice ale originalului şi calitatea echivalenţelor oferite de traducători; consecinţele presiunii exercitate asupra traducătorului de ambianţa psihologică, culturală şi literară; care versiune – când există două sau mai multe – se apropie mai mult de original şi de ce; calitatea estetică în totalitate a versiunilor existente. Ne ocupăm în special

de traducerile contemporane pentru că ele s-au făcut după original şi nu au trebuit să suporte presiunea intermediarilor. În traducerile mai vechi se pot găsi foarte uşor erori de tot felul, dar utilitatea practică imediată a semnalării lor este redusă. Am ales calea mai dificilă de a depista îndeosebi erorile din cărţile aflate acum în rafturile bibliotecilor pentru ca punându-le alături de calităţile traducerilor să putem evalua dacă cititorului român i s-a oferit un Dickens autentic.

Cititorul român poate să-l prefere sau nu pe Dickens, însă nu în mod necesar din aceleaşi motive ca lectorul originalului. Stilul traducerii poate să modifice calităţile şi chiar defectele originalului, tot aşa de bine cum poate să-l redea pe autor cu deosebită fidelitate. Se ridică întrebarea în ce măsură poate fi transpusă limba: „Idei, intrigi, tipuri de personaje pot fi transmise. Dar poate oare să fie şi limba? Desigur că tocmai aici, în disputa aprinsă în jurul dificultăţilor traducerii literare şi al geniului sfidător pe care adesea se consideră că îl posedă o mare limbă literară, comparatistul trebuie întotdeauna să facă faţă celei mai serioase încercări” 5.

Interesul crescând pentru meşteşugul (sau arta) traducerilor va duce eventual la analize mai bune ale traducerilor de romane, piese sau poezii în diverse limbi şi în acest scop studiile teoretice pot fi utile pentru că în timp ce poţi uşor să sesizezi unde a greşit traducătorul, calităţile unei bune traduceri sunt mai greu de definit. Discuţiile privind criteriile unei bune traduceri nu au şansa de a se încheia cu un set de reguli bine stabilite. Într-un studiu edificator despre arta traducerii, Horst Frenz ajunge la concluzia că „din toate controversele aprinse din trecut şi prezent, reiese un fapt şi anume că o persoană poate traduce o operă numai într-un mod, modul cel mai bun pe care ea îl poate realiza şi că acesta este întotdeauna o tensiune între idiomul precis al originalului şi idiomul foarte personal al traducătorului. Rivalitatea în dragoste dintre original şi noul idiom nu poate fi niciodată eliminată, precum nu poate fi eliminată nici tensiunea

dintre imitaţie şi reproducere, între literalitate şi naturaleţe, între formă şi înţeles, între poezie şi proză. Aceste lucruri reprezintă idealuri divergente, dar în traducere ele trebuie împăcate, căci traducerea este o chestiune de compromis1.6 Acest punct de vedere sintetizează admirabil disputele în jurul traducerilor.

Traducerea perfectă este considerată un ţel irealizabil, dar chiar şi un pesimist ca Pierre Emmanuel, care susţine că „literatura trebuie dar nu poate fi tradusă”, recunoaşte că, odată ce se acceptă acest paradox, „cele mai multe traduceri sunt utile, chiar dacă nu sunt fidele” 7. W. H-Auden aprecia ca „o realitate istorică evidentă” faptul că „traducerile, bune sau rele, au influenţat în mod profund literatura fiecărui grup lingvistic în cursul ultimelor două mii de ani. Este imposibil să ne închipuim ce ar fi fără ele oricare dintre literaturi” 8. Dacă împreună şi cu Elena Croce9 nu credem în traduceri perfecte, trebuie să recunoaştem însă că unele traduceri sunt mai bune decât altele. Care sunt deci elementele ce arată că o traducere este bună sau nu?

În analiza prozei se obişnuia să se vorbească despre elemente de bază – înţeles şi formă – şi cum raportul dintre ele se presupune că duce la crearea efectului total, era firesc ca orice definiţie a traducerii, înţelesul şi stilul să constituie criteriile principale: „Proba unei traduceri constă în fond: mai întâi, transmite ea tot înţelesul şi cât mai mult posibil din stilul originalului? în al doilea rând, se citeşte ea în suficientă măsură ca o operă originală pentru a ne scuti de iritarea de a ne întreba în permanenţă dacă traducerea sau originalul este de vină pentru o anumită stângăcie a stilului?” 10 în asemenea comentarii cele două entităţi – înţeles şi stil (sau conţinut şi formă) – sunt separate. Altfel s-ar părea că înţelesul (conţinutul) poate să existe independent de stil. În timp ce pentru proză în general o asemenea distincţie ar putea fi valabilă, în cazul operelor artistice distincţia nu apare atât de clară, pentru că aici stilul constituie înţelesul sau cel puţin e „tot atât de util pentru înţelesul total ca orice alt element” *11.* Aceasta

presupune că în procesul traducerii echivalenţa găsită în limba ţintă trebuie să corespundă simultan atât înţelesului cât şi stilului. Pe de altă parte, mulţi comentatori, dintre care unii sunt traducători ei înşişi, consideră că atunci când trebuie să aleagă între înţeles şi stil (sau „savoare”), acesta din urmă este sacrificat pentru că altfel, prin intervenţii asupra stilului cu orice preţ, se modifică şi sensul originalului: „În mod deliberat pun cele două aspecte ale traducerii literare în această ordine, înţeles exact mai întâi şi savoare în al doilea rând, pentru ca astfel să terminăm pentru totdeauna cu aşa-numita traducere care, în entuziasmul său pentru stil, modifică sensul originalului. Orice încercare de traducere care deviază de la înţeles este după mine nu o traducere ci o parafrazare” 12. Cu alte cuvinte, o modificare a stilului afectează profund înţelesul.

În principiu se poate spune că orice scriitor posedă un stil al său, că el foloseşte o anumită convenţie care ajunge să fie recunoscută, identificată şi se poate compara cu convenţia altor scriitori. Trăsăturile identificabile sunt însă, în cele mai multe cazuri, de natură lingvistică. Marjorie Boulton sugerează că „merită adesea să – căutăm cuvintele folosite, structurile de frază preferate, ritmurile şi anumite figuri de stil preferate de un anumit scriitor” 13, vrând să spună că în acest fel putem să determinăm stilul său. Dar în afară de ritm şi figuri de stil ne aflăm în domeniul lingvisticii. Ca să obţinem un tablou complet, vom recurge şi la stilistică, în mod obligatoriu, ceea ce înseamnă că această „stilistică” trebuie să caute un cadru de colaborare cu lingvistica, psihologia şi critica literară.

În actul traducerii, unitatea dintre conţinut şi formă dispare pentru moment şi traducătorul trebuie să vadă elementele componente în mod separat, care la nivelul stilului şi al expresiei vor fi un amalgam alcătuit de toate formele imaginabile. Fluxul uniform al limbii se fragmentează într-un şir de paragrafe, fraze, cuvinte. Conceptele şi imaginile sunt îmbrăcate în forme etnice străine. Întrucât sarcina traducătorului este de a

reconstitui toate aceste elemente ale formei într-o nouă unitate de formă şi conţinut, în această etapă el trebuie să găsească răspunsuri pe care numai o foarte bună pregătire le poate oferi. Cunoştinţe despre istoria poporului, modul său de viaţă, sistemul social al perioadei în discuţie, asociată cu o temeinică cunoaştere a vocabularului şi uzajului sunt condiţii obligatorii pentru o traducere bună. „Standardul calităţii în traducere este cu precădere fixat de textul original de care traducătorul nu poate scăpa dacă vrea să rămână loial”, observă S.P. Zilahy care precizează că „pentru a realiza calitatea superioară în traducere, oferind într-o altă limbă o operă care să aibă un efect echivalent cu acela realizat de original, traducătorul trebuie să învingă, inclusiv în privinţa stilului, toate dificultăţile inerente în diferenţele conceptuale şi expresive ale celor două limbi” 14. Întrucât o traducere nu se suprapune niciodată cu originalul, virtutea sa „ca aceea a unei bune explicaţii critice, poate să constea tocmai în faptul că nu spune tot adevărul despre un mare original. Ea atrage atenţia asupra unui element asupra căruia trebuie să atragă atenţia şi triumfă prin însăşi parţialitatea sa” 15. Dacă această parţialitate include şi trăsăturile principale ale stilului fără deteriorarea înţelesului, putem fi satisfăcuţi de traducere.

Când ne ocupăm cu traduceri de proză principala dificultate constă în a determina particularităţile stilistice ale unui scriitor. Înainte de a putea răspunde cu un oarecare grad de precizie în ce măsură caracteristicile stilistice au fost păstrate în traducere, trebuie să avem posibilitatea de a stabili ce anume constituie individualitatea distinctă şi particularitatea stilului acestui scriitor, cu referire concretă la fiecare operă în parte. Aici ne lovim de greutatea cea mai mare, deoarece nu este deloc clar ce anume conferă individualitatea unui stil de proză. În cazul poeziei se operează cu mai multă uşurinţă în analiza trăsăturilor stilistice, existând şi o întreagă tradiţie în acest sens. Instrumentele critice disponibile pentru discutarea stilului din proză sunt încă rudimentare,

în special când analiza depăşeşte unităţile mai mici şi cuprinde cadrul mai larg al discursului. În acest ultim domeniu multe chestiuni teoretice fundamentale sunt evident neclarificate.

Stilul lui Dickens16, forma sa specifică de a se exprima în proza de ficţiune, depinzând de cuvinte cu anumită valoare aranjate în mod artistic, îşi are forţa „în natura sa organică şi bogăţia în natura sa poetică, intensitatea fiind dată atât de organicitatea cât şi de poezia lui. Organic el se dezvoltă din momentul imaginativ pe care îl redă şi recreează acel moment aproape fizic, prin fiecare resursă de vocabular, sintaxă şi ritm” 17. Pentru a fi organic sau poetic, spune Lauriat Lane, acest stil nu se teme să extindă sau chiar să – spargă tiparele gramaticale sau verbale înguste. S-au făcut frecvente referiri la trăsăturile esenţiale ale stilului dickensian pentru comentariul descriptiv, perfect adecvat acţiunii descrise, arătându-se că gama dialogului său merge de la cel umoristic până la retorica universală a unei replici umane arhetipale.

Produs compozit al individualităţii sale temperamentale, limba lui Dickens, multiformă şi complexă, cere multă îndemânare din partea traducătorului pentru – a fi exprimată cu claritate. Tot ce face limba o vorbire vie este reflectat în ceea ce a scris. Contextul esenţial al scenelor dramatice din romanele sale fiind conversaţia sau monologul personajelor, cu excepţia eroilor şi eroinelor, au un limbaj distinct, în opera sa întâlnindu-se aproape fiecare grad şi clasă de limbă, „de la vorbirea extrem de rafinată la jargonul de rând al săracilor fără căpătâi, de la înflorituri clasice ale vorbirii până la bolborosirea agramată a analfabeţilor din mahalalele dosnice, de la engleza gramaticală din cercurile instruite până la vorbirea rustică dintr-o cocioabă de pe malul mării1418. Se poate vorbi de o mare varietate de stiluri în scrisul lui Dickens, de la pasaje pline de manierisme la stilul colocvial şi eroicomic. Deşi predomină opiniile favorabile, nu se poate pretinde că stilul dickensian este

fără cusur. Dickens nu a fost întotdeauna la înălţime în alegerea cuvintelor şi a mijloa celor retorice însă, ca şi în restul artei sale, calităţile întrec de departe lipsurile. Prin folosirea resurselor limbii, arta lui Dickens acţionează cu o forţă magnetică asupra cititorului.

Dickens a folosit combinaţia de cuvinte care cel mai bine redă ritmul dorit în concordanţă cu starea pe care vrea s-o transmită. Trebuie să ne amintim că el şi-a scris romanele cu scopul de a fi citite cu glas tare, ceea ce înseamnă că a acordat atenţie nu numai celor spuse ci, de asemenea, calităţii sonore, auditive, a cuvintelor, expresiei şi frazelor. După cum arată Ph. Collins „în întreaga structură şi retorică a naraţiunii proza sa are o înaltă calitate auditivă, după cum povestirile sale sunt teatrale în modalitate1419.

După ce demontează structura frazei lui Dickens până la ultimul cuvânt, traducătorul este confruntat cu sarcina de a reface totul în aşa manieră încât unitatea stilistică să fie păstrată. Pentru a-l savura pe Dickens, trebuie să ne supunem prezenţei sale, ne spun criticii şi, desigur, cu cât o traducere este mai bună, cu atât mai mult se simte prezenţa să-Tot ce găsim în romane, schiţe şi povestiri face parte din viziunea scriitorului şi folosirea limbii specific dickensiene, cu o ingeniozitate aparte, urmăreşte să ne ajute să percepem această viziune în totalitatea sa20. În acest sens trebuie reţinut că tendinţa generală a frazelor lui Dickens de a fi ample, arborescente, bogat descriptive, poate să fie semnificativă, indicând dorinţa de a cuprinde gândul la maximum. Se poate, de asemenea, sugera că „există o strânsă legătură între structura cărţilor sale şi aceea a frazelor luate separat, a căror complexitate pare să fie legată de complexitatea intrigii sale44 21.

Sub aspectul general al stilului şi al manierei de compoziţie, scrierile lui Dickens se pot reda cu mult succes în română, ele posedând o structură sintactică ce lasă destulă libertate celui care vrea să le reproducă. Greutăţile apar în calea traducătorului datorită expresiilor pur

idiomatice, şi nu numai în dialoguri, datorită ritmurilor pe care le imprimă, nu numai frazelor, ci pasajelor întregi. Umorul său, rezultând frecvent din asociaţii şi sensuri conotative ale cuvintelor, nu străbate cu uşurinţă prin traduceri. Pe de altă parte, comparaţiile care abundă în scrisul dickensian şi constituie în mod sigur o particularitate a lui, împreună cu metaforele, adesea de o originalitate ce le face uşor identificabile ca fiind dickensiene, au deplina şansă de a fi echivalate în limba română care are potenţialul de a reda structurile poetice. Desigur, nu se vor putea găsi echivalenţi deplini ai expresiilor complexe întâlnite în scrierile lui Dickens dar, cum preciza Benedetto Croce, ar fi temerar să se încerce reproducerea expresiilor originale, traducerea fiind „o aproximaţie care are valoare originală ca o lucrare de artă şi poate să reziste prin ea însăşi” 22.

Să încercăm a detaşa anumite calităţi şi slăbiciuni din traduceri spre a pune în lumină, cu exemple, elementele semnificative care înlesnesc o imagine despre aceste traduceri, părerea noastră fiind bazată pe confruntarea integrală a celor două texte. Este posibil să fi luat un număr mai mare de exemple – bune sau rele – din anumite traduceri în detrimentul altora, numai pentru că acestea ilustrează mai bine un principiu sau altul legat de calitatea tălmăcirilor. Având în vedere numărul mare de scrieri traduse este imposibil, de altfel, să dăm toate cazurile reprezentative, selecţia fiind obligatorie.

Dacă la nivel lexical, echivalenţele din traducere sunt hotărâtoare pentru redarea semnificaţiei cuvântului sau expresiei, numai prin integrarea acestor unităţi minimale în planul mai larg al propoziţiei şi frazei, iar apoi în unităţile superioare ale paragrafului şi discursului ca un întreg se va realiza reconstituirea efectului stilistic din original. Aşa cum sublinia Ullmann, „în sintaxă există o gamă extraordinar de vastă de posibilităţi stilistice. Acestea vor apărea la trei nivele: nivelul elementelor gramaticale, al frazei ca un întreg şi al unităţilor superioare1123. Studierea modalităţilor la care au recurs

traducătorii noştri ne permite să afirmăm că pe planul sintaxei frazei tiparul textului dickensian nu prezintă dificultăţi deosebite şi că cel mai frecvent acest tipar se poate păstra, rezultatul fiind întru totul acceptabil. Iată o ilustrare din *Casa umbrelor:* unde, cu excepţia unui cuvânt adăugat (ameţindu-se) şi a unuia lipsă (din oraş), totul este identic: More impenetrable than ever, Mai de nepătruns ca niciodată he sits and drinks, and mellows as it were, în secrecy; domnul Tulkinghorn şade şi bea şi *ameţindu-se* se îndulceşte în tainele sale, pondering, at the twighlight hour, on all the mysteries he knovvs, meditând într-acel ceas al apusului la toate misterele pe care le cunoaşte, associated with darkening woods in the country, împletite cu pădurile umbroase din provincie and blank shut up houses în town:

şi cu clădirile vaste şi goale şi închise ()

and perhaps sparing a thought or two for himself, şi poate rezervându-şi un gând sau două şi lui, and his family history and his money, and his will. precum şi trecutului familiei sale, banilor şi testamentului.

(I, p. 367, ed 1971) Al. Philippide sublinia că nu „vocabularul determină în chip fundamental stilul unui scriitor, ci felul în care un scriitor construieşte fraza. Vocabularul este al tuturor a, construcţia frazei şi a perioadei, făcută cu respect strict al regulilor gramaticale, aparţine totuşi scriitorului, prin anumite întorsături, printr-un anumit ton, printr-o anumită particularitate topică, deosebită de a celorlalţi, însuşiri care toate împreună alcătuiesc stilul său propriu. Fără îndoială că şi vocabularul contribuie la fizionomia stilului, dar într-o măsură mai mică” 24, subliniind apoi că „numai în raport cu alte cuvinte un cuvânt capătă valoare artistică numai în frază”. În cele mai frecvente cazuri, traducătorii au obţinut efecte admirabile în limba română prin păstrarea succesiunii în cadrul frazelor dickensiene, chiar dacă în interiorul propoziţiilor au precedat la unele modificări cerute de sintaxa noastră. Tonul poetic, inspirat, din *Detvicl Copperfield,* este remarcabil redat de Ioan Comşa

care, în mare măsură, s-a lăsat condus de fraza lui Dickens: A great wind rises, and the summer is gone în a moment.

Se ridică un vânt puternic şi într-o clipă vara s-a dus.

We are playing in the winter twighlight, dancing about the parlour.

Într-un amurg de iarnă, ne jucăm şi dansăm în odaie.

When my mother is out of breath, and rests herself în an elbow chiar, Când mama se oboseşte şi se aşază în fotoliu, I watch her winding her bright curis round her fingers and straighten –

mă uit la ea cum îşi răsuceşte pe degete buclele strălucitoare şi cum ing her waist, and nobody knows better than I de îşi îndreaptă rochia pe talie, şi nimeni nu ştie mai bine decât mine, that she likes to look so well, and is proud of being se pretty.

cât îi place să arate îngrijit şi ce mândră e de frumuseţea ei.

(I, p. 28 – 29)

Tonul romanului *Dombey şi fiul* e fixat de la început şi prin următoarea frază, cu totul fidelă originalului:

„Era o tăcere atât de solemnă în jurul patului şi cei doi medici păreau că privesc acea făptură nepăsătoare cu atâta compătimire şi cu atât de puţină nădejde, încât doamna Chick îşi uită pentru o clipă planul”, (p. 18)

Nu se poate urmări totdeauna structura perioadei din original. Traducătorul are libertatea să reorganizeze propoziţiile în cadrul frazei dacă altfel ar rezulta o secvenţă greoaie, în neconcordanţă cu spiritul sintaxei româneşti, cu condiţia ca prin noua formulare să nu se modifice sensul original. Posibilităţile traducătorului de a reda structura sintactică a frazei sunt desigur multiple. De la păstrarea aproape neschimbată a ordinii propoziţiilor cu conjuncţiile corespunzătoare şi până la completa răsturnare a acestei ordini, se pot găsi variaţii determinate fie de cerinţe ale cursivităţii şi naturaleţii, fie de nevoia de a scoate mai bine în evidenţă sensuloriginalului

Mihnea Gheorghiu ne oferă, în traducerea romanului

Martin Chuzzlewit, exemple de structuri sintactice oare, fie că sunt apropiate de cele din original fie că, din necesităţi interne ale limbii române, prezintă un tipar absolut nou, au întotdeauna calităţi remarcabile de ritm. În următoarea descriere a unei furtuni, succesiunea silabelor accentuate şi neaccentuate contribuie la redarea aceloraşi efecte ca în original.

On, on, on over the countless miles of angry space învolburate, valurile se înalţă şi se rostogolesc pe roii the long heaving billlows. Mountains and caves are here, întinderi fără de sfârşit şi fără de odihnă. Se ridică munţi, and yet are not; for what is now the one, is now the other; se cască genuni, care dispar o clipă pentru a lua din nou chip then all is but a boiling heap of rushing water. Pursuit, aud fight, din imensitatea clocotitoare a mării. Este o urmărire, o luptă, and a mad return of wave on wave, and a savagestruggle, o ciocnire de valuri ce se sparg, o încleştare sălbatică ending în a sprouting-up of foam that whitens the black night; ce se termină printr-o ţâşnire de spume care luminează noaptea neagră; incessant change of place, and form, and hue; constancy în nothing, o continuă schimbare de peisaj, de formă şi culoare; o luptă but clernal strife.

veşnic nepotolită.

(I. p. 311, ed. 1955.)

Stilul lui *Edwin Drood* posedă cursivitate remarcabilă în descriere şi fermitate în pasajele narative şi dramatice. Întregul are o neîndoielnică frumuseţe, rezultatul unei măiestrii care a atins desăvârşirea. Traducătorul român, Niculai Popescu, a păstrat lăudabile efecte muzicale în versiunea sa. A făcut însă la începutul acestui pasaj câteva modificări în structura frazelor şi a schimbat timpul verbelor, transformând prezentul în imperfect, schimbări foarte frecvente în traducere pe tot parcursul acestui roman, cu inevitabila afectare a stilului dorit de Dickens.

„A brilliant morning shines on the old city. Its antiquities and ruins are surpassingly beautiful with a lusty ivy gleaming in the sun, and the rich trees waving in

the balmy air-Changes of glorious light from morning boughs, songs of birds, scents from gardens, woods and fields or, rather, from the one great garden of the whole cultivated island in its yielding time – penetrate into the city Cathedral, subdue its earthy odour and preach the Resurrection and the life”.

„A doua zi, lumina unei dimineţi scânteietoare învăluia străvechiul oraş ale cărui vestigii din trecut şi ruine sunt de o frumuseţe rară. Iedera bogată lucea în soare, iar copacii maiestuoşi se legănau în boarea parfumată. Jocul luminii splendide prin crengile arborilor, cântecul păsărilor, miresmele venind de prin grădini, păduri şi de pe ogoare – sau mai degrabă din marea grădină de pe întreaga insulă, cultivată de-a lungul vremurilor – pătrundea în catedrală, mai tare ca izul de pământ sepulcral, reînviind totul la viaţă”. (p. 309) Versiunea românească a romanului *Misterul lui Edwin Drood* realizată de Niculai Popescu îi restituie cititorului cu admirabilă acurateţe valenţele originalul. Se va observa şi în următorul exemplu că doar schimbarea timpurilor creează un oarecare contrast faţă de textul dickensian. Omiterea conjuncţiei datorită separării primei propoziţii de restul frazei nu dăunează armoniei care este sporită de altfel când traducătorul, deosebit de inspirat, a găsit pentru „goes among” şi „goes through” două verbe cu o plăcută rezonanţă – „încreţea” şi „înfiora14: „*Plouase* în după amiaza aceea. Un freamăt de gheaţă *încreţea* oglinda ochiurilor de apă dintre lespezile de piatră – numai crăpături, aşezate neregulat –, *înfiora* ulmii uriaşi, scuturând stropii de ploaie ca nişte lacrimi11. (Cf. „There has been rain this afternoon, and a wintry shudder goes among the little pools on the cracked uneven flag-stones, and through the giant elm-trees as they shed a gust of tears.”)

S-a remarcat de către toţi comentatorii că modul în care este folosit verbul contribuie la un efect deosebit în primul paragraf din *Casa umbrelor*. În prima pagină şi jumătate, acţiunea este exprimată prin verbe la moduri

nepredicative. Propoziţii fără predicat, cum sunt cele ce încep cu „London” şi „Implacable November weather”, sunt plasate împreună cu propoziţii ale căror verbe sunt participii: „London, Michaelmas term lately over, and the Lord Chancellor sitting în Lincoln’s Inn Hall”. („Londra, Sesiunea de toamnă pe terminate şi Lordul Preşedinte înscăunat în sale de şedinţe de la Lincoln’s Inn”.). Aceleaşi propoziţii eliptice creează atmosfera în traducere. Apoi urmează o serie de comparaţii identice cu originalul. Reluarea participiului din original nu se mai respectă în traducere, însă se menţine acelaşi ritm, iar simetria se obţine cu următoarele propoziţii în care subiectul are articolul zero. În sfârşit, propoziţiile româneşti sunt iar fără predicat, ca în engleză: „Ceaţă târându-se în cabinele vapoarelor de cărbuni, ceaţă aşezându-se de-a lungul şantierelor, ceaţă plutind peste odgoanele marilor corăbii, ceaţă lăsându-se peste bordurile bărăcilor şi ale luntrilor44. (I, p. 9)

Descrierile de peisaj sunt îndeobşte transpuse cu mult succes de traducători, cititorului oferindu-i-se pasaje de înaltă vibraţie poetică ale căror imagini şi ritm concurează, ca să spunem aşa, cu originalul. Iată un exemplu din *Poveste despre două oraşe* în traducerea Antoanetei Ralian, comparat cu originalul:

„The night wore out, and, as he stood upon the bridge listening to the water as it splashed the river walls of the island of Paris, where the picturesque confusion of houses and cathedral shone bright in the light of the moon, the day came coldly, looking like a dead face out of the sky. Then the night, with the moon and the stars, turned pale and died, and for a little while it seemed as if creation were delivered over to the Death’s dominion.44

„Noaptea se mistuia în propriile rămăşiţe şi, în timp ce Carton adăsta pe pod ascultând clipocitul apei care plesnea cheiul de piatră al Insulei Parisului, acolo unde pitoreasca îngrămădire a caselor şi catedralei sclipea luminos în bătaia lunii, ziua se ivi rece, arătând ca o faţă de mort apărută pe cer. Şi atunci noaptea, cu luna şi cu

stelele ei, păliră puternic şi, pentru un scurt răstimp, întreaga fire păru cotropită de stăpânirea morţii.4 t (p. 340 – 41)

Pe lângă similitudinea aproape perfectă la nivel sintactic, fiecare cuvânt din original îşi are echivalentul său în traducere. Nimic nu este omis. Când traducătoarea a observat că echivalentul românesc nu posedă rezonanţa necesară, a adăugat un cuvânt mai sugestiv, fără a trăda totuşi originalul. Astfel „listening to the water as it splashed the river walls44 devine „ascultând clipocitul apei care plesnea cheiul de piatră44, unde introducerea substantivului „clipocitul44 a fost necesară deoarece „splashed” tradus cu „a stropi, a împroşca” sugerează o imagine mai degrabă vizuală, în timp ce aici – este vorba de percepţie sonoră.

Să considerăm acum implicaţiile stilistice ale unui întreg pasaj din *Prietenul nostru comun.* Părţile subliniate vor forma obiectul comentariului nostru:

„*The wlieels rolled on* and *rollecl down,* by the Monument and by the Tower and by the Docks [...] down *wher*e the accumulated scum of humanity seemed to be washed from higher grounds, like *so much moral sewage, and* to be pausing until its own weight forced it over the bank and sank it in the river. În a*nd out amon*g vessels that seemed to have gone ashore, and hous*es that seemed to have gone afloat – a*mong bow

— *Sprits staring into windows* and *windows staring into* ships – *the wheels rolled on,* until they stopped at the dark corner, riverwashed and otherwise not washed at all, where the boy alighted and openecl the door”. (I, Cap. III)

Viteza şi direcţia vehiculului sunt plastic descrise. Folosirea particulelor adverbiale îi permite lui Dickens să dea sensul mişcării fără a repeta verbul de fiecare dată; *down, în and out* la începutul respectivelor subordonate arată direcţia şi succesiunea rapidă a scenelor. Avem o trăsătură caracteristică a stilului dickensian. Nu putem să nu observăm ritmul întregului paragraf, precum şi echilibrarea perfectă între prima propoziţie – *the wheels*

rolled on – şi repetarea aceloraşi cuvinte la sfârşitul celei de a doua fraze. Comparaţiile şi personificarea sunt de asemenea importante. Traducerea reţine multe elemente din original, chiar dacă mijloacele le diferă.

„Trăsura îşi continuă drumul. Trecuse de Monument, de Turn şi de Docuri […] lăsa*se în* urmă locul unde lăturile umanităţii erau parcă aruncate din înălţime, laol*altă cu reziduurile morale, adu*nându-se până într-atât, că se revărsau şi se scurgeau în fluviu; trec*use pri*n dreptul unor case care parcă acostaseră, pe lângă nişte case *care pluteau pe apă, pri*n dreptul unor catarge care *parcă priveau pe fereastră şi* al unor fere*stre dând parcă în fundul vasului – până ce trăsura ajunse* într-un cotlon întunecos, spălat de fluviu, altminteri câtuşi de puţin spălat, unde băiatul coborî şi deschise portiera.44 (I, p. 63)

Nu este uşor de prins ritmul din original. Traducătorul încearcă şi parţial reuşeşte să redea – prin mijloace lexicale şi stilistice – spiritul originalului sau cel puţin să nu se îndepărteze prea mult de el. Particulele adverbiale sunt înlocuite prin verbe de mişcare la mai mult ca perfect, deşi poate perfectul compus, care redă acţiuni terminate în succesiune, ar fi creat o mai clară impresie de mişcare rapidă. Dar există o greşeală care răstoarnă structura sintactică. În română, prima propoziţie are subiectul exprimat (trăsura) şi în propoziţiile următoare subiectul este subînţeles. Când predicatul „ajunse44 este prea departe de subiect, urmând după nişte propoziţii secundare care descriu alte acţiuni, traducătorul foloseşte subiectul din nou. Era de preferat ca acea propoziţie să rămână fără subiect, pentru că în acest moment simţim brusc că cele trei predicate precedente

— *Trecuse, lăsase,* şi *ajunse* – (ultimul la prefectul simplu) nu mai pot fi asociate cu acelaşi subiect. Aceasta probabil se datorează faptului că în locul unei principale şi a unei secundare din engleză („the wheels rolled on until they stopped44) – ni se dă aici una secundară

— „până ce trăsura ajunse44. Ar fi fost mai indicat „trăsura îşi continuă drumul44 (propoziţie principală în

simetrie cu prima) şi apoi „până ce ajunse…44

Alte aspecte care merită atenţie. Pentru Dickens „the scum of humanity44 este „like so much moral sewage44. În traducere avem „lăturile umanităţii… laolaltă cu reziduurile morale44, adică în loc de „asemănător cu44 (comparaţie) traducerea oferă atât-*… cât şi (do*uă lucruri separate); apoi casele păre*au că* făceau ceva (ca şi vasele), iar traducerea spune „pe lângă nişte case care pluteau pe apă44. În schimb catargele şi ferestrele nu mai priv*esc.*

— Ca în original – ci „ferestrele dau în fundul vasului44, ceea ce este altceva.

Stilul ultimelor romane ale lui Dickens se caracterizează prin folosirea abundentă, uneori chiar exagerată, a repetiţiei şi antitezei. Repetiţia poate urmări diferite scopuri – tematice sau muzicale. Un exemplu în care«ea serveşte ambele scopuri şi este asociată **cu** antiteza găsim în *Poveste despre două oraşe* (p. 9), începând cu „Era cea mai bună dintre vremi, era cea mai năpăstuită – dintre vremi. (Cf. „It was the best of times, it was the worst of times…”) în traducerea Antoanetei Ralian repetiţia lui „it was”, pe care în original o întâlnim de zece ori, este redusă la trei. Repetiţia se reia apoi prin „aveam”, pentru ca în ultimele două propoziţii să se redea numai antiteza. În cinci cazuri de omitere a verbului se păstrează însă repetiţia părţii nominale (epo*ca, veacul, răstimpul), cee*a ce suplineşte lipsa verbului în realizarea – simetriei prin contrast.

În *David Copperfield,* aranjarea măiastră a propoziţiilor prin combinarea simetriei cu acumularea rapidă, transmite atât monotonia vieţii zilnice din trecut cât şi perindarea înceată a imaginilor din memoria naratorului. îmbinarea celor două tipuri de durată este perceptibilă pe tot parcursul paragrafului, în traducerea lui Ioan Comşa.

„Din restul semestrului mi-a rămas doar un vălmăşag de amintiri despre strădaniile şi luptele noastre de fiecare zi; *despre* vara care era pe sfârşite şi venirea toamnei; *despre* dimineţile friguroase, când clopoţelul ne silea să ne

sculăm din pat şi despre aerul tăios, atât de tăios, al nopţilor întunecate; *despre* clasa neîncălzită şi slab luminată, în care învăţam după-amiază şi *despre* clasa rece, ca o adevărată gheţărie, în care ne petreceam dimineţile”. (I, p. 165)

Forţa stilului din următorul pasaj din *Poveste despre două oraşe* provine din omisiunea verbului predicativ şi repetarea aceluiaşi substantiv (footsteps) cu diferite atributive construite prin participii.

„Headlong, mad and dangerous *footsteps* to force their way into anybody’s life, *footsteps* not easily *made* clean again if orice *stained* red, the *footsteps raging* în Saint Antoine afar off, as the little circle sat in the dark London window”. (Bk. II, Ch. XXI.)

În versiunea românească nu se mai poate păstra – aceeaşi construcţie sintactică, însă repetarea cuvântului „paşi” sugerează imaginea dorită de autor. Plasarea ultimului verb din original la început (sat – şedea) face legătura cu prima parte a capitolului.

„Şi în timp ce micul grup şedea lângă întunecata fereastră, *paşi* năvalnici, *paşi* nebuni, *paşi* primejdioşi pentru oricine în a cărui viaţă ar fi dat buzna, *paşi* care nu şi-ar fi putut şterge lesne urma roşie, bântuiau departe, în Saint-Antoine”. (p. 239)

Fragmentarea frazei, deşi uneori posibilă şi chiar indicată, poate avea consecinţe nedorite asupra înţelesului. În *Mica Dorrit* întâlnim un caz când sensul este profund afectat de o asemenea operaţie (la care se mai adaugă şi traducerea greşită a unui verb). Redăm mai întâi textul românesc:

„Puţin le păsa celorlalţi deţinuţi care râdeau în odăile lor de ultimul lui discurs din ghereta paznicului! Ce tablou grav făceau în galeria întunecată din Marshalsea, în acea seară de duminică.14

(I, p. 289 – 290)

Ne putem întreba, necunoscând originalul, cum puteau face un tablou grav aceşti deţinuţi care râdeau. De fapt nu ei făceau acest tablou, ci Mica Dorrit şi tatăl ei, iar

ceilalţi deţinuţi nu aveau cum să ştie acest lucru, ei râzând de ultimul discurs ţinut de dl. Dorrit:

„Little recked the Collegians who were laughing in their rooms over his late address in the Lodge, what a serious picture they had in their obscure gallery of the Marshalsea that Sunday-night” (I, XIX).

Consecinţe negative pot să apară şi de pe urma fragmentării paragrafului. Următoarele fraze fac parte din acelaşi paragraf, în timp ce în traducere ele sunt separate:

„In the three fold capacity [...] Clennam soon became a visitor of mark. He was not surprinsed by the attentions he received from Mr. Chivey when that officer was on the lock [...]”.

În tot paragraful este vorba de Clennam şi de atenţiile cu care era înconjurat din partea lui Chivey, temnicerul. Divizând acest paragraf, traducătorul a schimbat şi identitatea persoanelor implicate, şi astfel Clennam este transformat în Tatăl de la Marshalsea, cel puţin în acest context:

„În tripla sa calitate [...] domnul Clennam deveni un oaspete de seamă. Atenţiile primite din partea domnului Chivey când acesta era de serviciu la poartă, pe tatăl de la Marshalsea nu-l surprindeau”. (I, p. 322 – 23). În loc de „pe Clennam nu-l surprindeau44

Ironia fină din următoarea constatare întâlnită în *Mica Dorrit* este complet pierdută: „for we all know we all deceive ourselves – that is to say, how people în general, our profounder selves excepted, deceive themselves – as to the motives of action”, ceea ce vrea să spună că toată lumea, adică lumea în general, cu excepţia noastră (a eminenţelor noastre pline de înţelepciune) se înşală. În traducere nu se sesizează această nuanţare: „căci ştim cu toţii cum ne înşelăm noi înşine

— *Prin urmare,* cum *noi,* oamenii, în general, cu excepţia *eului nostru mai profund, ne înşelăm* – asupra motivelor care ne fac să acţionăm11. (I, p. 186)

Nu este clară exprimarea, pe care nu i-o datorăm lui Dickens, în *Mica Dorrit:* „nimic binevoitor, nimic plăcut

nicăieri şi pretutindeni în inima îngrozită14 (I, 39), pentru că în original Clennam spune: „nothing graceful or gentle anywhere, and the void în my heart everywhere44. (cap. II) Când Chivey îl invită pe Clennam acasă şi îi dă o carte de vizită pe care era indicată ocupaţia familiei Chivey – comercianţi cu produse de tutun – el ţine să precizeze că nu în legătură cu negustoria lor îl invită: „(Private) It ain't tobacco business, said Mr. Chivey. The truth is, it's my wife.44 în schimb, în traducere se spune că „e un debit de tutun44. (Confidenţial), E un debit de tutun, îi explică domnul Chivey. De fapt e vorba de nevastă-mea-" (I, p. 323)

Cititorul romanului *Mica Dorrit* întâmpină mici dificultăţi în lectura versiunii româneşti din cauza neclarităţii unor fraze, cum ar fi următoarea:

„Sfârşise prin a nutri pentru Mica Dorrit un interes atât de deosebit – *interes care,* dezvoltându-se în anturajul ei vulgar, grosolan, pe ea o îndepărtase – încât *era* dezamăgit, contrariat, *aproape penibil,* la gândul că ea l-ar fi putut iubi pe tânărul John Chivey din curtea dosnică, ori pe altcineva deopotrivă44. (I, p. 327)

Această frază, cu unele elemente pozitive, este neclară nu din motive gramaticale sau stilistice, deşi, e drept, apare acel „era – aproape penibil", ci din cauză că cititorul nu poate înţelege cum interesul lui Clennam a îndepărtat-o pe Mica Dorrit. Partea deficitară a frazei

— „Interes care… pe ea o îndepărtase41 – provine din redarea greşită a originalului:

„He had come to attach to Little Dorrit an interest se peculiar – *an interest that removed her from, while it grew out of, the common and coarse things surrounding her* – that he found it disappointing, desagreeable, almost painful, to suppose her în Iove with young Mr. Chivey in the back-yard, or any such person11.

Interesul lui Clennam pentru Mica Dorrit a apărut în acel mediu vulgar şi grosolan, însă el nu o mai asocia cu mediul respectiv. Dacă această idee s-ar fi exprimat prin: „interes care, dezvoltându-se în anturajul ei vulgar,

grosolan, o înălţa pe ea deasupra acestuia – încât încerca un sentiment de dezamăgire, contrariere, aproape penibil…11 totul era mai limpede.

Scena în care Florence şi mama ei pe moarte stăteau într-o tristă îmbrăţişare i s-a întipărit în mintea domnului Dombey, care luase parte la ea ca spectator. Această scenă are profunzime şi în adâncurile ei limpezi de afecţiune şi adevăr se aflau cele două figuri strâns îmbrăţişate: „he could not forget that closing scene. He could not forget that he had no part în it. That, at the bottom of its clear depths of tenderness and truth, lay those two figures clasped în ea ch other's arms, while he stood on the bank above them, looking down, a mere spectator

— Not a sharer with them, quite shut out11. În traducere, sentimentele sunt situate în inima domnului Dombey însuşi, ceea ce modifică profilul acestui personaj: „nu putea uita scena aceea (*closing* – nu s-a tradus) – Nu putea uita că nu luase parte la ea, în niciun fel, că în adâncul *inimii lui, alături de simţământul de dragoste şi de adevăr* se iveau chipurile celor două fiinţe, strâns îmbrăţişate, pe când el stătea plecat peste ele (se omite că el stătea sus pe ţărm, n.n.) privindu-le ca un simplu spectator11, (p. 44)

Dintre romanele lui Dickens traduse în limba română, câteva au fost reeditate în versiuni noi sau în versiunea altor traducători. *Oliver Twist,* primul roman dickensian tradus cu deplină înţelegere pentru spiritul originalului şi cu multă sensibilitate, a trecut printr-o revizuire a versiunii din 1944, cele două traducătoare, Teodora şi Profira Sadoveanu, făcând multe îmbunătăţiri pentru ediţia din 1957, retipărită şi aceasta după câţiva ani. Unele din erorile anterioare au fost eliminate şi, pe lângă mai multă fidelitate faţă de original, stilul a căpătat mai multă vigoare. Iată un exemplu de redarea tonului ironic în versiunea din 1957: „Astfel că au stabilit o nouă orânduială: de acum înainte toţi calicii vor avea de ales (căci nu sileau pe nimeni, ferit-a sfântul!) între o moarte înceată prin foame, la azil, şi una grabnică afară, sub cerul

liber”. P. 18)

Personajul comic cel mai important în *Oliver Twist* este Bumble care ţine foarte mult la rangul său şi la respectul ce i se cuvine. Doamna Mann i se adresează domnului Bumble cu pluralul de politeţe în ediţia citată. În timp ce în 1944: „Să nu te superi de ce am să-ţi spun [...] Vii de departe şi ai umblat mult, n-ai vrea să bei o picătură de ceva, domnule Bumble?” (p. 16) în 1957 ea devine mai politicoasă: „Să nu vă supăraţi etc”. (p. 12) Versiunea a doua este mai bună, deoarece d-na Mann fiind subordonată intendentului îşi dădea silinţa să-i fie pe plac unui asemenea vizitator, ori persoana a doua singular nu redă în română aceste raporturi.

În unele cazuri revizuirea ediţiei din 1944 a fost imperios necesară, ca în următorul exemplu:

„The succes of Mr. Sowerberry’s speculation exceeded even his most sanguine hopes”.

1944

„Ingenioasa întreprindere a domnului Sowerberry mergea atât de strălucit că întrecea speranţele lui cele mai sângeroase”.

1957

„Ingenioasa născocire a domnului Sowerberry avusese astfel de succes, că întrecuse până şi speranţele lui cele mai mari”.

Ediţia din 1962 a *Marilor speranţe* este o versiune îmbunătăţită a celei din 1947. Vera Călin a făcut o revizuire minuţioasă a primei sale traduceri, eliminând cuvintele pe care le resimţea ca având o uşoară tentă locală sau populară, făcând completările necesare şi în general imprimând un aer de prospeţime şi un ritm mai dinamic textului.

În cele mai multe cazuri perfectul simplu a fost schimbat în perfect compus: „După ce luai hotărârea”.

— „după ce am luat hotărârea”; „începui să-mi frământ mintea” – „am început să-mi frământ mintea11 etc. 1947: „Porţile erau deschise, eu inspectai grădina, ba chiar mă uitai pe fereastra casei”. 1962: „Poarta era

deschisă, am inspectat grădina, ba chiar m-am uitat pe fereastra casei retrase din fund”. (p. 120)

Traducerea *Marilor speranţe* (ediţia din 1962) ne restituie calităţile admirabile ale textului dickensian, numit de Graham Greene „poezia memoriei, despre care se spune că l-a inspirat pe Proust”, prilejuindu-i cititorului român încântarea şi plăcerea pe care o poate da originalul:

„Odată, demult, mi se părea că în ziua în care voi intra în fierărie şi-mi voi sufleca mânecile cămăşii, eu, ucenicul lui Joe, voi fi nobil şi fericit. Acum, când înfăptuirea acestui lucru stătea în puterile mele, simţeam doar că eram murdar de praf şi de cărbuni şi că asupra cugetului meu apăsa zilnic o greutate faţă de care nicovala era uşoară ca un fulg. Mai târziu în viaţa mea (ca şi în viaţa oricărui om bănuiesc) au existat adesea clipe în care am simţit cum se lasă o perdea groasă, acoperind pentru un timp orice interes şi orice farmec şi nelăsând să pătrundă până la mine decât o suferinţă fără margini”. (II, 111)

Compararea versiunilor Jianu şi Comşa ar merita mai mult spaţiu, însă ne vom restrânge la câteva exemple, luând mai întâi chiar primele cuvinte ale acestui roman-Dickens scrie: „Whether *I shall turn out to be* the hero of my own life, or whether that station *will be held* by anybody else, *these pages must show”.*

În această frază accentul cade pe ultima propoziţiune, principala. Punerea acestei propoziţii în aceeaşi poziţie în română îi reduce din intensitate; este recomandabilă

O inversare în frază:

„Fie că *voi deveni* eroul propriei mele vieţi, fie că altuia *îi va fi dat* să joace acest rol, *paginile de faţă o vor arăta*”. fp. 15)

„Este menirea paginilor de faţă s-arate dacă *mi-a fost dat să devin* eroul propriei mele vieţi sau dacă altuia *i-a fost hărăzit* acest loc”. (p. 5)

Dacă din punct de vedere sintatic versiunea a doua, aparţinând lui Ioan Comşa, este mai bună, credem că

folosirea de către Comşa a verbelor „a-i fi dat” şi „a-i fi hărăzit14 pentru „turn out44 şi „to be held44 modifică foarte mult sensul intenţionat de autor. Prin „whether

1 shall turn out to be44 Dickens spune „dacă până la urmă voi fi eu44 fără niciun subînţeles de soartă sau hărăzire, iar prin „whether that station will be held44 se înţelege „dacă acest rol/poziţie/va fi deţinut/deţinută44. În versiunea lui Comşa se insistă în mod nenecesar pe ideea de predestinare şi datorită faptului că verbele respective se folosesc la trecut. A se observa că şi Jianu a utilizat o dată „a-i fi dat44, însă la viitor. Pe de altă parte, traducerea lui Jianu îşi pierde din supleţe datorită folosirii lui „fie că44 pentru „whether44 în loc de „dacă44, singura formă potrivită în acest context, şi datorită plasării principalei la sfârşit.

Compararea structurii sintatice a versiunilor Jianu şi Comşa evidenţiază, în exemplul următor, că orice modificare pe acest plan poate să aibă consecinţe asupra conţinutului. Dickens a scris:

„No words can express the secret agony of my soul *as I sunk* into this companionship; *compared* these henceforth every-day associates with those of my happier childhood – not to say with Steerforth, Traddles, and the rest of those boys; and *felt* my hopes of growing up to be a learned and distinguished man crushed în my bosom.44

Fraza este declarativă, formată dintr-o principală şi trei temporale introduse prin *as.* Conjuncţia e folosită o singură dată, fiind subînţeleasă pentru următoarele două propoziţii. Jianu a transpus aceasta în două fraze interogative, ceea ce l-a obligat să introducă o a doua principală inexistentă. Numărul temporalelor este acelaşi, adăugându-se, inevitabil, desigur, câteva propoziţiuni care nu afectează sensul-Sobrietatea frazei lui Dickens se pierde prin interogaţie, tonul devine retoric, chiar melodramatic:

„Cum aş putea găsi cuvintele potrivite pentru a descrie tainica agonie ce mi-a cuprins sufletul atunci când m-am pomenit între aceşti oameni în mijlocul cărora urma

să trăiesc de aici înainte zi de zi, şi i-am asemuit cu tovarăşii copilăriei mele fericite – ca să nu vorbesc de Steerforth, de Traddles şi de ceilalţi băieţi? Cum aş putea spune cât am suferit atunci când mi-am dat seama că nu mai aveam nicio nădejde de a mai învăţa carte şi de a ajunge un cărturar, un om de vază?” (I, p. 215) Păstrând structura sintactică din original, Comşa îi conferă claritate textului său, care are şi calitatea de a fi plastic şi cursiv, în perfectă consonanţă cu originalul: „Îmi lipsesc cuvintele ca să descriu mâhnirea ascunsă de care am fost cuprins când m-am pomenit în această societate; când i-am comparat pe aceşti oameni, în mijlocul cărora urma să trăiesc zi de zi, cu tovarăşii copilăriei mele fericite, ca să nu mai vorbesc de Steerforth, de Traddles şi de ceilalţi băieţi; când mi-am dat seama că orice nădejde de a ajunge om învăţat şi cu vază s-a spulberat”. (I, p. 241, ed. 1971)

În *Mica Dorrit,* roman socotit de mulţi critici drept capodopera lui Dickens, arta scriitorului cere o bună stăpânire de către traducător a resurselor de exprimare în engleză. Fără a minimaliza succesele înregistrate de traducător în cele mai multe situaţii dificile, ne vom mai opri asupra câtorva cazuri deosebite de interpretări eronate ale textului.

Se ştie că Dickens a fost alături de Carlyle în respingerea concepţiilor utilitariste şi a teoriilor malthusiene. În *Timpuri grele,* el condamnă imaginea utilitaristă a societăţii bazată pe „fapte şi numai fapte”. În *Mica Dorrit,* prin cuvintele domnului Plornish – un zidar sărac, cu mulţi copii, care trăia în Curtea Inimii însângerate împreună cu alte familii sărace – Dickens nu vedea sărăcia ca fiind cauzată de traiul „necumpătat” aşa cum susţineau cei bogaţi şi adepţii lui Malthus. DI. Plornish spune (stil indirect liber):

„They was all hard up there […] un common hard up, to be sure. Well he couldn’t say how it was, he didn’t know anybody coul*d say* how *it was; all* he know’d was, that se it was. When *a m*an felt, on his own back and! in his own belly, that he was poor, that man (Mr. Plornish grave it as

his decided belief) know'd well that poor he was somehow or another, and you couldn't talk it out of him, no more than you could talk Beef into him. Then you see, some people as were better off said, and a good many such people lived pretty close up to the mark themselves if not beyond it so he'd heerd, that they was «improvident» (that was the favourite word) down the yard".

Urmărind versiunea românească se va vedea că în ciuda unor soluţii deosebit de inspirate în porţiuni din text, două idei fundamentale sunt nu numai pierdute dar spuse exact pe dos: 1) că atunci când omul simte sărăcia pe spinarea lui nu-l poţi convinge de contrariul şi 2) că cei bogaţi socotesc sărăcia ca un rezultat al necumpătării. În schimb se spune că cei săraci nu-şi recunosc sărăcia nici în ruptul capului şi că în Curtea Inimii însângerate chiar există oameni „care o duce pe cinste". De asemenea traducerea lui „how it was" prin „de ce" schimbă accentul de pe stare pe cauză, iar a lui „when" prin „cu toate că „de pe temporal/condiţională pe concesivă.

„Toţi o duce greu acolo [...] Zău, cumplit de greu. Ei bine, nu putea spune de ce, nici nu ştia dacă cineva pute*a spu*ne de c*e; t*ot ce ştia el era că aşa stau lucrurile. Cu t*oate că omu'* simţea pe pielea şi pe burta lui cât de nevoiaş este, cu t*oate că omu' (*domnu' Plornish exprima convingerea lui fermă) ştia foarte bine că-i sărac lipit, ori în ce caz, n-ar *fi recunoscut asta nici în ruptul capului. Apoi, ved*eţi, ezis*tă oameni care o duce mai bine, şi e* destui de-alde ăştia care o duce pe cinste, dacă nu chiar grozav de bine, după cum i-a ajuns la urechi, care trăieşte «necumpătat» (iată cuvântul favorit) acol*o, în curte". (I,* p. 184)

Redarea lui „you couldn't talk it out of him, no more than you could talk Beef into him" prin „n-ar fi recunoscut asta nici în ruptul capului41 este cu totul eronată, Dickens (sau dl. Plornish) spunând tocmai că „nu l-ai putea convinge de contrariu, / că este altfel, aşa cum nu l-ai putea convinge că vorbele-i ţin de cald44 – care ar fi o soluţie posibilă pentru jocul de cuvinte (talk it out of

him/talk Beef into him).

Dickens recurge frecvent la vorbirea indirectă şi la stilul indirect liber, trăsătură importantă a scrisului său mai ales în ultimele romane. În general, traducătorii au reprodus fidel cazurile de acest gen. În *Mica Dorrit* şi *Prietenul nostru comun* se întâlnesc multe cazuri de schimbare a stilului indirect liber în vorbire directă, în versiunea românească a acestor romane, cu consecinţa pierderii unei particularităţi a stilului dickensian.

Literalitatea îşi are pericolele ei. Nu se poate reproduce *ad litteram* un proverb sau o parte din el, dacă astfel se pierde complet sensul. Dickens şi-a intitulat cartea întâia din *Prietenul nostru comun „The Cup and the Lip”,* iar traducătorul a redat aceasta literal *printre ceaşcă şi buze.* Dacă titlul original îi sugerează imediat lectorului proverbul „Twixt the cup and the lip, there is many a slip44 adică „să nu spui «hop» până nu sari! 44 cititorul român nu are cum să deducă un asemenea înţeles din sintagma „între ceaşcă şi buze44. Calcul lingvistic, la nivelul cuvântului, expresiei şi al cuvintelor idiomatice duce uneori la forme neinteligibile şi chiar – insolite ca în „Şi cum te foloseşte lumea pe dumneata, domnule George?” (*Casa umbrelor.* I. 354) pentru „And how does the world use you, Mr. George? 44, în care „to use44 ar putea să aibă sensul de „a se purta44 însă nu s-ar mai potrivi atât de bine pentru răspunsul dat „Destul de mult, ca de obicei. Ca pe o minge de fotbal44. În schimb „jumătatea lui mai bună44 (*Casa umbrelor,* I, p. 358), evident, pe lângă faptul că este neinteligibil pentru cititorul român, nu redă sensul lui „his stricken better-half44 care înseamnă „scumpa lui soţie bolnavă44.

Sunt cazuri când o imagine incoerentă în original capătă în traducere limpezimea necesară. În *Misterul lui Edwin Drood* apare fraza „This was said with a mysterious wink; or what would have been a wink, if în Mr. Grewglous *hands,* it could have been quick enough”. Evident, nimeni nu face semn din ochi cu mâna, aşa cum ar reieşi din acest text. Traducătorul a avut grijă ca, tacit, să-l corecteze pe

Dickens: „Aceste cuvinte fuseseră însoţite de un semn misterios din ochi, sau de ceva care păruse a fi un semn din ochi dacă *pleoapele* domnului Grewgious s-ar fi putut mişca destul de iute”. P. 134).

În versiunile româneşti contemporane din Dickens am întâlnit omiteri ale unor cuvinte, sintagme sau propoziţii, în mai multe traduceri-Fraze sau pasaje complet omise sunt deosebit de rare. De altfel, nu am identificat situaţii de acest gen decât în *Marile speranţe* (circa 20 de rânduri din cap. XX) şi în *Poveste despre două oraşe.* Omisiunile din al doilea roman sunt foarte numeroase; unele dintre ele indicate prin puncte de suspensie în paranteze drepte, altele neindicate deloc. Lipsesc în total 291 rânduri, ceea ce înseamnă circa 8 pagini de carte. N-am dori să insistăm asupra daunelor cauzate textului dickensian de aceste omisiuni şi nici asupra motivelor care au determinat asemenea amputări.

Sarcina traducătorului este mult mai simplă în cazul prozei de ficţiune decât în acela al poeziei pentru că limba este relativ mai puţin complexă. Adevărata dificultate apare însă când se urmăreşte ca dialogul, conversaţia să distingă un personaj de altul şi în special când originalul sugerează că un personaj foloseşte un anumit ton care este greu de echivalat în limba ţintă. În astfel de cazuri, traducătorul va evita să scrie o frază românească inadecvată şi va face unele modificări. Ce poate să facă traducătorul cu limbajul care are un pronunţat caracter oral, local sau dialectal, pe care îl întâlneşte în romanele lui Dickens? El este confruntat cu riscul de a face ca personajul dickensian să se exprime fie ca un vagabond, fie ca un personaj de provenienţă românească, Specialiştii în materie par să fie de părere că trebuie evitată cât mai mult posibil vorbirea contemporană cu un prea pronunţat caracter de grup sau loc. Traducerea argoului sau expresiilor colocviale, dacă nu e făcută cu grijă şi moderat, creează un efect de artificialitate care poate să slăbească interesul cititorului prin obosirea şi chiar enervarea lui. Acelaşi lucru poate fi valabil pentru dialecte.

În caracterizarea lui Stephen Blackpool, personaj principal în *Timpuri grele,* S. Monod scria următoarele: „Gramatica plină de erori a lui Stephen Blackpool este o formă de şantaj sentimental, căci cititorul nu poate refuza să fie mişcat de o astfel de ignoranţă sau să vadă în ea dovada necontroversabilă a purităţii sufleteşti a lui Stephen” 25. Evident că un critic român citind *Timpuri grele* în traducere nu ar ajunge la aceleaşi opinii deoarece Stephen Blackpool nu i se prezintă cititorului cu o „gramatică de erori” cum face în engleză. Probabil că nici nu ar putea. Nu a existat în cultura noastră acel contrast lingvistic între categorii sociale cum a existat şi mai există în cultura engleză. Aşadar, vom avea în romanele lui Dickens citite în română personaje în general ceva mai cultivate sau cel puţin nu atât de agramate ca în engleză în *Timpuri grele* Stephen Blackpool îşi pierde din „accentele” sale, provenite din dialectul Lancashire, exprimarea lui este curăţată de orice iz local sau de greşeli gramaticale. El vorbeşte într-un stil oral românesc normal, ceea ce constituie o soluţie judicioasă, deşi s-ar putea indica prin forma fonetică a unor cuvinte că el este un om neinstruit.

„I ha gone t th brigg minded to fling myselh over, and ha no more on it. I ha bore that much, that I were owd when I were young.1

„M-am dus odată până la pod, cu gândul să mă arunc în apă şi să sfârşesc cu toate. Atâtea am îndurat, încât am îmbătrânit de tânăr”. (p. 79)

La o soluţie oarecum diferită se recurge în traducerea vorbirii dialectale din *Nicholas Nickleby,* unde se introduc câteva cuvinte din vorbirea populară-familiară pentru a da coloratura necesară:

„Matther muss, matther eneaf for one neight, „replied the guard, „dând the wall-eyed bay, he’s gane mad wi glory I think carse t coorch is over. Here, can’t ye len a hond. Dom it, I’d ha dean it if all my boans were broken”.

„S-au întâmplat destule pentru o noapte – răspunse poştalionul; naiba să-l ia pe şargul ăl cu apărători la ochi, o fi nebunit de atâta bine, şi-a răsturnat diligenţa. Ei, aici, o

mână de ajutor. La naiba, parcă mi-s frânte toate ciolanele”. (I, p. 79)

Pe de altă parte, traducătorul *Casei umbrelor* procedează corect când face ca vorbirea lui Joe să fie tot atât de agramată în română ca şi în engleză. Era o necesitate, deoarece modul său de a vorbi subliniază condiţia unui copil abandonat, care n-a fost niciodată la şcoală şi nimeni nu s-a ocupat de educaţia lui: „Îi tot ce mi-a rămas, domnule Snagsby, zice Jo, dintr-o liră stirlenă, *care ce* mi-a dat-o mie o doamnă într-un vual”. (I, p322) Jo vorbeşte ca un om cinstit şi sincer în simplitatea lui când, contrazis de un sergent de poliţie, răspunde: „Nu ştiu, domnule, dacă m-aştept, răspunse Jo. N-aştept nemica bun, domnule, dar aşa-i povestea, drept aşa!” pentru „I don’t know as I de şir, „replies Jo. „I don’t expect nothing at all, sir, much, but that’s the true hist ry on it”.

O bună parte din farmecul *Documentelor postume…* se datorează limbajului celor doi Welleri (tată şi fiu), colorat de dialectul cockney şi la fiecare pas animat de spiritul lor de oameni hâtri cunoscători ai căilor lumeşti. Traducătorii au adoptat o soluţie rezonabilă, credem, prin introducerea ocazională a unor deviaţii fonetice şi gramaticale chiar faţă de stilul oral pentru a le individualiza vorbirea:

„I know a young un as hasn’t had nor quarter your eddication – as hasn’t slept about the markets, no, not six months – who’d ha scorned to be let în such a way; scorned it, Sammy”.

„Cunosc pe un mucos care n-a căpătat niciun sfert ieducaţia ta, n-a umblat nici şase luni creanga prin târguri mici… şi care i-ar fi fost ruşine să se lase dus de nas, în halul ăsta; da, i-ar fi fost ruşine, Sammy!” (I, p. 348 ed. 1970)

Vorbirea dialectală este prezentă în toate romanele lui Dickens alături de forme ale stilului pronunţat colocvial. Numeroasele exemple care s-ar putea oferi ar arăta că soluţiile traducătorilor merg de la redarea prin stilul oral până la cazuri în care din motive caracterologice

şi stilistice esenţiale se recurge la variate deviaţii fonetice, gramaticale şi mai puţin lexicale. Suntem de părere că trebuie să se procedeze la modificări uşoare în traducere în fiecare caz când se cere indicată starea socială şi culturală a personajului sau alte particularităţi ale vorbirii.

Româna colocvială are largi posibilităţi pentru ritmul şi tonul specific din dialog-Dialogul dickensian, cu ritmul alert şi reliefarea trăsăturilor particulare ale vorbirii personajelor la nivel lexical, sintactic şi fonetic solicită din partea traducătorului cea mai mare atenţie, mai ales dacă se are în vedere că în cele mai multe cazuri Dickens a urmărit reproducerea cât mai exactă a calităţii orale a vorbirii personajelor. La toate acestea se adaugă faptul important că Dickens foloseşte dialogul ca mijloc de caracterizare. În următorul schimb de cuvinte, în care unul dintre parteneri este Sam Weller în momentul apariţiei sale în lumea romanului, ne ajută să ne formăm o impresie destul de clară despre noua noastră cunoştinţă:

„Tare ocupat, nu? urmă omuleţul.

— Oh, foarte mult, domnule, răspunse Sam. N-o să dăm faliment dar nici n-o să ne pricopsim. Carnea de oaie o mâncăm fără mirodenii şi când căpătăm carne de vacă ne lipsim de hrean.

— Aha, spuse omuleţul, eşti şugubăţ.

— De boala asta suferea şi fratele meu mai mare, răspunse Sam; poate m-am molipsit, căci dormeam cu el de obicei”. (I, p. 144, ed. 1970.)

Potenţialităţile limbii noastre colocviale au fost puse în relief cu deosebită măiestrie de către Mihnea Gheorghiu în traducerea romanului *Martin Chuzzlewit,* după cum ilustrează următorul exemplu:

„I shall never be full of my wheat, „said Mr. Tigg, „as long as I come here. Ha, ha. Not bad! Make it two and six, my dear friend, pozitively for this occasion only”.

„Câtă vreme am să-ţi tocesc pragul, văd eu bine că n-am cheag, zise domnul Tigg. Ha, ha! Hai zău, amice, fă-te încoace cu doi şilingi şi şase penny, măcar acum, zău aşa.44 (I, p. 253)

Acelaşi personaj face imediat o aluzie la Shylock, personajul lui Shakespeare din piesa *Negustorul din Veneţia.* Mihnea Gheorghiu completează textul lui Dickens pentru ca lectorul să înţeleagă la ce se face aluzie: „You must dispense with one half quarter of an ounce în weighing out your pound of flesh, my best of friends, and make it two and six”.

„— Hai, bătrâne Shylock, renunţă la jumătatea de uncie din carnea mea; nu-ţi cer decât doi şilingi şi şase penny, ce dumnezeu”. (I, p. 253)

Merită să ne oprim şi asupra chestiunii adnotaţiilor, a notelor explicative din subsolul paginilor traduse, care sunt foarte abundente în unele din romanele dickensiene în versiunea românească, traducătorii simţind nevoia să lămurească unele aluzii, nume de locuri etc. Am înclina să acceptăm opinia că asemenea explicaţii îngreunează lectura întrucât solicită mereu atenţia cititorului, rupându-l de contactul intim cu opera. Încorporarea în traducere a cât mai multor elemente ale contextualităţii şi evitarea astfel a notelor din subsol reuşeşte cel mai bine să redea efectul textului original26. Exemple bune în acest sens, cum este cel de mai sus, am mai găsit în traducerea romanului *Martin Chuzzlewit.* Când dl. Pecksniff îi spune d-nei Todgers (cap. IX): „My feelings, Mrs. Todgers, will not consent to be entirely smothered, *like the young children in the Tower*, „în loc să dea explicaţii la subsol, Mihnea Gheorghiu lămureşte în text despre ce copii este vorba: „Sentimentele mele nu pot fi sugrumate aşa cum au fost sugrumaţi copiii regelui Edward în turnul Londrei44 (p. 190). Desigur, dacă cititorul nu ştie cine a fost regele Edward şi doreşte să afle în ce împrejurări au fost sugrumaţi copiii săi în turnul Londrei, el se va informa din alte surse. Mai bine aşa decât să întrerupă lectura pentru a citi în subsol o lungă explicaţie despre această pagină sângeroasă din istoria Angliei, legată de numele viitorului Richard al III-lea. Când se simte nevoia unor explicaţii totuşi, acestea s-ar putea da la sfârşitul volumului (şi nu în josul paginii cum se procedează în mod curent).

Vorbirea doamnei Gamp din *Martin Chuzzlewit,* dialogurile sale cu prietena imaginară doamna Harris au fost des comentate atât de exegeţi cât şi de lingvişti. Pentru a vedea cum s-a transpus în română limbajul ei colorat şi plin de umor am ales două cazuri ilustrative: „Mrs. Harris, I says to her, I don’t name the charge, for if I could afford to lay all my feller creeturs out for nothink, I would gladly do it, sich is the Iove I bears them”.

„— Doamnă Harris – zic – mie nu-mi pomeni de bani, fiindcă eu, te rog să mă crezi, aş fi cea mai fericită să-mi îngrop toţi semenii pe gratis – zic – aşa ţin la ei”. (I, p. 397, ed. 1955.)

Calitatea orală şi colocvială se păstrează prin repetarea lui „zic”, prin „mie nu-mi pomeni44 şi prin folosirea lui „pe gratis14. În engleză există patru deviaţii fonetice şi una gramaticală. Iată al doilea exemplu:

„Ah!” sighed Mrs. Gamp, as she meditatea over the warm shilling’s worth, what a blessed thing it is – living in a wale – to be contented! What a blessed thing it is to make sick people happy in their beds, and never mind one’s seif as log as one can de a service! I don’t believe a finer cowcumber was ever grow’d I’m sure

I never see one!” 44

„— Ah, suspină doamna Gamp, părând că meditează în faţa grogului fierbinte – noroc că mai există unele mulţumiri în această vale a plângerilor! Ce binecuvântare cerească să poţi îngriji de bieţii bolnavi fără să te mai gândeşti la tine, să te mulţumeşti numai cu gândul că ai putut ajuta un om! N-am mâncat de când sunt un castravete aşa de grozav. Da, trebuie să recunosc, n-am mâncat aşa ceva în viaţa mea.44 (I, p. 526 – 527, ed. 1955.)

Neexistând în română transformarea v/w (vale-wale), doamna Gamp foloseşte (în română) forma corectă „vale44. „Cowcumber44 este redat normal prin „castravete44 (eventual putea fi „crastavete44 – o pronunţare întâlnită la unele persoane). „Grow d44 a fost schimbat în „mâncat44 (corect gramatical). Pe de altă

parte, observăm că în engleză frazele sunt, sintactic, perfect literare. În română, în schimb, se compensează pierderile pe plan fonetic prin introducerea sintagmelor „noroc că”, „da, trebuie s-o recunosc” din vorbirea familiară

Semnalarea particularităţilor fonetice ale vorbirii personajelor s-a aflat în atenţia traducătoarelor romanului *Timpuri grele.* Astfel Sleary care în loc de /s/ şi /z/ pronunţă în engleză 0 apare în românăi cu o transformare a lui /s/ şi /ş/ în /h/: „Nu fiţi ahpru cu noi, ninte hărmani vagabonzi. Oamenii au nevoie de puţină dintracţie. Nu pot hă înveţe hi hă munceahcă mereu, căci nu bânt făcuţi numai pentru ahta”. (Cf. „Don’t be croth with uth poor vagabondth. People mutht be amuthed. They can’t be alwayth a working, they aren’t made for it”.)

Nuanţarea prin vorbire a categoriei sociale şi morale a personajului s-a realizat excelent în cazul lui Riderhood din *Prietenul nostru comun,* când spune: „Da, i-am fost tovarăş. Nu uitaţi, dom’şoară Potterson, i-am fost tovarăş. De aia ştiu ce-i poate pielea mai bine ca oricine. Băgaţi de seamă! Eu i-am fost tovarăş, şi taman eul bănuiesc” (I, p. 112) (Cf. „Mind you, Miss Abbey, I was his pardner. As such I know more of the ins and outs of him than any living person does. Notice this! I am the man that was his pardner, and I am the man that supects him.”) Acelaşi personaj va spune „Dom’şoară Potterson; Coană; Po să vă zic un cuvinţel?”

Dacă, aşa cum am văzut, pasajele narative şi descriptive din romanele dickensiene îşi recapătă în versiunea românească aproape întreaga poezie şi vigoare, ca şi cursivitatea şi ritmul – rămânând doar să se realizeze mai consecvent integrarea frazelor în paragrafe şi în celelalte unităţi superioare ale discursului, dialogul continuă să fie o provocare pentru mulţi din cei ce doresc să medieze scrisul lui Dickens. Traducătorului i se cere să posede o excepţională intuiţie pentru natura specifică a limbii vorbite-Este bine să ne amintim că, în mod ideal, „traducătorul ar trebui să fie tot atât de artist ca şi autorul

original41, o părere exprimată printre alţii şi de Ibrăileanu pe care-l cităm şi în continuare pentru că el s-a referit exact la ceea ce ne interesează aici: „Gândiţi-vă numai la *dialog,* scria Ibrăileanu. Convorbirea nu poate fi tradusă *ad litteram.* Textul străin îţi dă numai conţi nutul; forma, tonul vorbirii rămâne pe seama traducătorului. Dacă vorbeşte, de pildă, o mahalagioaică, tu, traducătorul român, trebuie să ai un talent de felul lui Caragiale ca să poţi auzi şi reda tonul de – «mahala» –, care e altfel, cu alte inconsecvenţe gramaticale şi pretenţii ridicole de stil, la noi decât aiurea” 27. Poate că tocmai particularităţile stilului din dialogul dickensian le-a avut în vedere Ibrăileanu când a afirmat că pe Dickens îl putem cunoaşte „aproximativ” din traduceri.

Numele personajelor dickensiene sunt foarte sugestive atât pe plan semantic cât şi fonetic. Ele au o recunoscută valoare asociativă. Dar numele se opun traducerii. În unele cazuri s-au dat explicaţii în subsol, în lipsa unei soluţii mai bune. Niculai Popescu, traducătorul *Micăi Dorrit,* a procedat altfel cu numele *Barnacle* care înseamnă *lipitoare.* Ideea traducătorului de a transpune în româneşte acest nume de familie este excelentă, prin el caracterizându-se admirabil o anumită clasă. *Lipitoare* este însă un substantiv de genul feminin, iar folosirea invariabilă a formei de singular şi pentru cazurile în care s-ar fi cerut pluralul, ca şi adăugarea unui adjectiv demonstrativ sau pronominal masculin au făcut să apară forme ca „aceşti Lipitoare” (these Barnacles), „şi-i tămâiau pe Lipitoare” (and buttered the Barnacles), „un Lipitoare asistat de un alt Lipitoare” (A Barnacle assisted by a Barnacle). Dezacordurile menţionate se puteau evita prin folosirea expresiei „membru/membri al/ai familiei” care ar fi făcut posibil să se spună „aceşti membri ai familiei Lipitoare”, „şi-i tămâiau pe membrii familiei Lipitoare” etc. A doua posibilitate ar fi fost aceea de a se realiza acordul în gen şi număr ca să avem „o Lipitoare”, „aceste Lipitori” aşa cum de altfel a şi procedat traducătorul în cazul titlului dat capitolului XXXIV „puzderie de Lipitori” sau când în

acelaşi capitol foloseşte expresia „o clasă de Lipitori”.

În romanele lui Dickens se întâlnesc tot felul de malapropisme care, în afară de intenţia de a provoca râsul, contribuie la înţelegerea caracterului vorbitorului şi a romanului ca un tot. În *Oliver Twist* prin „we name our fondlings în alphabetical order” Dickens urmăreşte să creeze un contrast între tratamentul dur aplicat de către Bumble copiilor de pripas (foundlings) şi termenul pe care îl foloseşte la adresa lor, sugerat şi prin expresia „în alphabetical order”. Deşi malapropismul intenţionat nu poate fi reprodus în română, ironia se reţine când *jondlings* se redă prin *îngeraşi*. În cazul altor malapropisme ale aceluiaşi Bumble, constatăm în general pierderea lor în română – Când el foloseşte „prosecution” pentru „persecution” traducerea ne dă „persecuţii11, neexistând posibilitatea de a se face o apropiere de genul *prosecution* (urmărire judiciară şi *persecution* (persecuţie). Un mare număr de malapropisme ne oferă d-na Gamp în *Martin Chuzzlewit,* în general pierdute în traducere. În „the torters of the Imposition shouldn’t make me own I did”, cuvântul *imposition* este un caz de malapropism pentru care nu s-ar fi găsit o echivalenţă decât cu riscul unei deformări de genul „impoziţie11, „incuziţie11 sau „încheziţie11 aşa că traducerea oferă cuvântul corect „inchiziţie11: „De mi-ar fi dat să îndur toate chinurile inchiziţiei şi tot n-aş recunoaşte că am vrut să zic aşa11.

Există multe calambururi gratuite cu implicaţii groteşti ale idiomului. De exemplu, Dl. Pickwick comandă o trăsură şi un luntraş strigă: „Here you are, sir. Now, the fost cab! And the fost cab having been fetched from the public-house, where he had been smoking his first pipe, Mr. Pickwick and his portmanteau were thrown into the vehicle11. Aici incongruenţa comică dată de faptul că trăsura din cap îşi fumase pipa de dimineaţă depinde de o licenţă intenţionată care confundă omul cu lucrul, trăsura şi birjarul, conţinută în metonimia expresiei – ceea ce are un efect grotesc. În română însă această situaţie nu mai

apare deoarece „cab11 va fi redat prin „birjar11: „Aici sunt, domnule. Hei, trăsura din cap!” Şi după ce primul birjar ieşi din cârciumă unde îşi fuma prima pipă, domnului Pickwick şi geamantanului li se făcu vânt în trăsură.11

Jocurile de cuvinte sunt rareori traductibile, dar în măsura în care sensul de bază este transmis, nu există niciun motiv să se ceară mai mult. În *Documentele postume... de* exemplu, întâlnim „every bullet has its billet11 care se regăseşte în „fiecare ghiulea îşi are te

lui ei” în următorul context: „O axiomă cunoscută este că fiecare ghiulea îşi are ţelul ei; dacă putem s-o aplicăm deopotrivă alicelor, acelea ale domnului Winkle erau nişte bieţi copii găsiţi, despuiaţi de drepturile lor naturale, zvârliţi la întâmplare în lume şi fără niciun ţel”.

În *Casa umbrelor,* jocul de cuvinte sarcastic „Right Reverends and Wrong Reverends44 a prezentat o oarecare dificultate pentru traducător şi rezolvarea este parţial reuşită, dar apare o eroare de interpretare a pasajului. „Dead, your Majesty! Dead, my lords and gentleman

— Dead, Right Reverends of every order. Dead, men and women, born with Heavenly compassion în your hearts. And dying thus around us every day.44 Acest pasaj este tipic pentru invocaţiile în care se foloseşte o terminologie vag biblică sau de amvon, cu construcţie sintactică paralelă, structura trunchiată a propoziţiilor. În româneşte s-au găsit unele echivalenţe:

„A murit, Majestate! A murit, Măriile-Voastre, lorzi şi gentilomi! A murit, Sfinţiile Voastre *părinţi buni şi răi,* de toate soiurile şi credinţele... A murit, oameni buni, născ*ut din mila cerească în* inimile voastre şi mort *astf*el în jurul vost*ru în* fiecare zi, în f*iecare clipă. u (I,* p. 252). Deci pentru „Right Reverends and Wrong Reverends44 s-a oferit „Sfinţiile Voastre părinţi buni şi răi” şi probabil se înţelege că „părinţi41 se referă la feţe bisericeşti; însă „born with Heavenly compassion în your hearts44 înseamnă „născuţi cu milă cerească în inimile voastre44, iar „dying thus44 nu înseamnă „mort astfel44 ci „mor astfel44. S-a schimbat „around us44 cu „în jurul vostru44

şi s-a adăugat „în fiecare clipă44. Greşeli de tipar au contribuit probabil la inadverdenţele din ultima frază.

Vom considera acum situaţiile în care unităţile lexicale şi frazeologice de o natură relativ necomplicată au dat naştere la incongruenţe. Greşelile, la nivel lexical şi gramatical, trebuie să fie subliniate, pentru că ele sunt ca nişte spini pe corpul unor traduceri care în ansamblu fac o impresie bună. Cine analizează traducerile din Dickens va constata că de cele mai multe ori acest gen de eroare – adică interpretarea greşită a unui cuvânt sau a unei expresii – devine uneori un obstacol important pentru cititori.

În următoarea frază (*Prietenul nostru comun) a stay* se traduce prin o *piedică* (sens pe care îl are cuvântul, dar nu în acest context) şi astfel Lizzie Hexam ni se prezintă într-o imagine contrară celei reale:

„Până atunci, ştiu că-i sunt oarecum *o piedică* şi că, dacă aş pleca de lângă el, drept răzbunare sau de deznădejde, ori şi dintr-o pricină şi din alta, i-ar căşuna rău de tot împotriva mea”. (I, 73)

Două lucruri sunt greşite aici-Logic vorbind, dacă Lizzie a fost o *piedică* în viaţa tatălui ei (în loc de *sprijin* cum, în realitate, spune că a fost) atunci nu există motiv ca tatălui să-i „căşuneze rău” împotriva ei, în caz de părăsire; apoi, şi aceasta se poate vedea numai dacă consultăm originalul, în traducere ni se spune că dacă ea nu i-ar fi credincioasă tatălui, acesta ar deveni nestăpânit şi rău în general.

„In the meanwhile I know that I am în something *a stay* to father, and if I was not faithful to him he would – în revenge-like, or în disappointment, or both

— Go wild and bad”.

În acelaşi roman, putem să ne facem o impresie falsă despre un inspector de poliţie citind: „Comisia adaugă la aceste concluzii o recomandare adresată Ministerului de Interne (prin care domnul inspector se simţea profund *vizat)* să ofere o recompensă pentru dezlegarea misterului”. (I, p. 75), în care *„profund vizatu* este

traducerea pentru „appeared to think highly sensibileu, adică „părea s-o considere foarte judicioasă (bine gândită)”. Cf. „And they apprehended to their verdict a recommendation to the Home Office (which Mr. Inspector appeared to think highly sensibile), to offer a reward for the solution of the mystery”. (cap. III) Evident, nu există nicio explicaţie pentru schimbarea totală a sensului expresiei, schimbare din cauza căreia psihologia inspectorului ne apare aici deformată. O problemă minoră de limbă ne dă iarăşi o idee complet eronată despre intenţiile personajelor în următorul pasaj:

„The gentleman, R.W., „sid Mrs. Wilfer, „proposes to take your apartments by the quarter. A quarter’s notice on either side”. (cap. IV)

„— Wilfer, spuse doamna Wilfer, dumnealui propune să închirieze apartamentul trimestrial. Chitanţa, întocmită pe termen de trei luni, va fi semnată de amândouă părţile.) (I, p. 83)

Aici, „a quarter’s notice on either side” înseamnă că odată ce proprietarul acceptă chiriaşul, el trebuie să dea un preaviz de trei luni, aceeaşi obligaţie revenindu-i chiriaşului („un preaviz de trei luni de către ambele părţi”) şi nu că „chitanţa pe trei luni va fi semnată de ambele părţi”. Un alt aspect este acela al modului în care doamna Wilfer se adresează soţului. Ea îi spune întotdeauna „R. W”. Şi nu „Wilfer”.

La începutul romanului *Prietenul nostru comun* (cap. I), Dickens evocă tabloul cu Lizzie Hexam şi tatăl ei într-o barcă pe Tamisa. După ce descrie mişcările şi atitudinile lor, adaugă următoarele: „Trusting to the girl’s skill and making no use of the rudder, he eyed the coming tide with absorbed attention. So the girl eyed him”.

În acest caz, verbul *to eye* e folosit de Dickens pentru a sugera că atât tatăl cât şi fiica erau profund absorbiţi de acelaşi gen de acţiune, cu aceeaşi concentrare, însă îndreptată în scopuri diferite. El era pasărea de pradă, căutând încă un cadavru; în timp ce ea, fiica iubitoare tulburată de ceea ce făcea tatăl ei, privea fix la el. Să

vedem ce ne spune traducerea:

„Având încredere în iscusinţa fetei şi fără să se slujească de cârmă, el urmărea din ochi cu mare atenţie curentul năvalnic. Aşadar, fata se uita la el”. (I, p. 42) Traducerea ne dă două verbe pentru „eyed” – „urmărea” şi „se uita”. Intenţia lui Dickens în cele două propoziţii este absentă în traducere şi din cauza sensului dat lui „se”. În loc ca „se „să fie înţeles ca „astfel, la fel, în acelaşi mod”, el este tradus prin „deci”.

Tot în *Prietenul nostru comun,* datorită interpretării date unor prepoziţii simple se poate înţelege cu totul altceva decât ceea ce se spune în original-Când citim cele spuse de Lizzie Hexam: „Era în seara când s-a descoperit uciderea lui Harmon *prin* tata, *pe* pod. Iar *sub* pod, tocmai când vâsleam în drum spre casă, Riderhood s-a strecurat lângă noi pe furiş, din întuneric, cu barca lui, „(I, 116), putem să înţelegem că Harmon a fost ucis pe pod (poate chiar de tatăl ei, pentru că „prin tata11 este ambiguu datorită poziţiei în frază), iar Riderhood s-a aflat *sub* pod. În realitate, crima a fost descoperită de către tatăl Lizziei mai sus de pod (în amonte), iar Riderhood s-a furişat din întuneric mai jos de pod (în aval) şi de aceea putea să fie suspectat: „It was on the night when the Harmon murder was found out, through father, just above bridge. And just below bridge, as we were sculling home, Riderhood crept out of the dark in his boat11.

În *Poveste despre două oraşe,* trei persoane se află în fortăreaţa Parisului, urcând scările. Oamenii din stradă fac un vuiet, pe care Dickens îl compară cu o furtună, cu o inundaţie, care pătrunde chiar prin zidurile groase, ajungând la cei dinăuntru şi apoi dispărând. Traducerea reuşeşte să redea pas cu pas această atmosferă sugerând o mare învolburată în flux şi reflux. Dar în mijlocul unui pasaj cu totul reuşit găsim: „Ici, colo, mai ales, la început, viitura umană dădea peste ei şi-i mătura din cale”. (p. 242) (Cf. „Here and there, especially at first, the inundation started on them and swept by.”) Cititorul nu poate să nu fie nedumerit, neînţelegând cum aceste personaje sunt

măturate din cale şi de cine (sau ce). Sensurile lui „inundation11 şi „swept by” fiind schimbate, fraza nu se mai integrează întregului şi pasajul, oricât de limpede ar fi înainte şi după această frază, îşi pierde efectul. „Inundation” (inundaţie, potop) este metaforă pentru vuietul care-şi croieşte drum în fortăreaţă, însă „viitura umană11 nu poate să însemne decât că oameni de condiţie inferioară au intrat în realitate în fortăreaţă. Această impresie este întărită de expresia „îi mătura din cale.11 înseamnă că „swept by11 a fost înţeles ca „swept away11, deşi în ultimul caz verbul, în sensul dat în traducere, ar fi trebuit să aibă un complement („swept *them* away11). Astfel dintr-o eroare de natură lexicală şi gramaticală a rezultat o derutantă schimbare de sens.

O traducere eronată în *Poveste despre două oraşe* poate avea implicaţii mult mai serioase, în acest caz cu privire la istoria învăţământului superior din Anglia. În secolul al XVIII-lea, când are loc acţiunea acestui roman, greaca şi latina erau principalele limbi predate la Cambridge, în timp ce limbile moderne erau adesea neglijate. Într-o vreme, Charles Darnay, personaj principal în roman, a predat studenţilor limbi europene moderne, un act cu totul neconformist în acel timp. Dickens exprimă aceasta prin metaforă. Traducerea urmează metafora din original, însă substituie elementele:

„Îşi petrecea o bună bucată de timp la Cambridge, unde ţinea conferinţe studenţilor, universitate care făcea un soi de contrabandă cu limbi europene, în loc să introducă, pe căile legale ale vămii, greaca şi latina.44 (p. 149) Reiese că nu Darnay ci universitatea făcea contrabandă cu limbi europene şi tot universitatea era împotriva introducerii limbilor clasice. Iată cum descrie Dickens această situaţie:

„A certain portion of his time was passed at Cambridge, where he read with undergraduates as a sort of tolerated smuggler who drove a contraband trade în European languages, instead of conveying Greek and Latin through the Customs-house.44

Uneori un element de gramatică poate influenţa stilul unui întreg pasaj din *Marile speranţe.* Un exemplu este folosirea subjonctivului în următoarea frază: „Though I really see no reason why she should have worn it at all; or why, if she did wear it at all, she should not have taken it off every day of her life.44 (Cap. II) După „why44 avem în ambele cazuri aceeaşi construcţie cu subjonctiv, tradusă corect doar în ultimul caz: „Deşi, zău că nu-mi dau seama de ce era silită să-l poarte sau de ce nu-l scotea ori de câte ori voia.44 (I, p. 8)

Vorbind de *Marile speranţe,* nu este lipsită de interes schimbarea de sens ce apare în următoarea frază. Pip reflectează asupra stării lui de teroare din copilărie şi ne spune că sub teroare copiii ştiu să ţină o taină:

„Since that time, which is far away now, I have often thought that few people know what secrecy there is in the young, under terror. No matter how unreasonable the terror, so that it be terror”.

Dickens spune că un copil va păstra foarte bine un secret dacă şi când este înspăimântat, indiferent cât de motivată este spaima. În traducere avem ideea că spaimele sunt tainice şi că spaimele sunt spaime chiar dacă sunt mici, pierzându-se astfel o fină nuanţă de observaţie psihologică: „Din vremea aceea atât de îndepărtată, m-am gândit de multe ori că puţini oameni ştiu cât de tainice sunt spaimele celor mici-Oricât de neînsemnate ar fi ele, sunt totuşi spaime. ** (I, p. 17, ed. 1968.)

În traducerea *Schiţelor lui Boz* se poate observa un fel de inconsecvenţă care poate fi explicată şi prin diversitatea propriului stil a lui Dickens în perioada de ucenicie şi prin dificultatea traducătorului de a transpune tonul individual al fiecărei schiţe. Totuşi se remarcă o mai bună stăpânire a particularităţilor lexicale şi stilistice în a doua jumătate a volumului, spre deosebire de prima parte, unde am întâlnit mai multe genuri de abatere de la original.

În afară de schimbarea timpului verbelor de la prezent la trecut sau înlocuirea stilului colocvial cu unul

literar sau invers, sunt şi alte cazuri când traducătorul a dat o interpretare greşită unor cuvinte şi expresii care au o semnificaţie deosebită pentru înţelegerea unui întreg pasaj. În timp ce titlul uneia dintre schiţe, *The Broker's Man,* e tradus aproximativ corect prin „omul cămătarului", aceeaşi persoană nu mai este identificată în povestea domnului Bung care, ca „om al cămătarului11, relatează experienţele sale triste în această calitate, fiind martor la nefericirea acelora pe care el a fost trimis să-i lipsească de bunurile lor, în calitatea sa de supraveghetor al bunurilor sechestrate. Niciun „cămătar" nu ar fi putut vorbi ca dl. Bung. Reproducerea primei fraze va ilustra această afirmaţie:

„It is very true, as you say, Sir, „Mr. Bung commenced, „that a broker's man's life is not to be envied. *4 „Este tocmai cum spui, domnule, începu domnul Bung, că viaţa de cămătar nu-i deloc de râvnit..." (p. 34)

În traducerea schiţei *Omul căviătarului* întâlnim inadvertenţe de toate genurile. Traducătorul nu a reprodus sensul din original chiar şi atunci când acesta nu poate lăsa loc la niciun dubiu:

„But this is the bright side of the picture, sir, after all, „resumed Mr. Bung, laying aside the knowing look, and flash ar, with w nich he repeated his previuos anecdote-44

„— Dar asta, domnule, la urma urmelor, asta-i latura frumoasă a scenei, reluă domnul Bung, uitându-se pieziş cu subînţeles şi cu aerul acela îngâmfat cu care relatase povestirea de mai sus.44 (p. 39)

Schimbarea sensului provine din interpretarea eronată a locuţiunii „lay aside" care nu înseamnă „a se uita pieziş44 ci „a lăsa deoparte"; iar „the knowing look44 înseamnă „aer de viclenie/şiretenie44, „flash ar" „aer de superioritate14 pe care acum le-a lăsat deoparte pentru că ceea ce urma să relateze era o experienţă tristă din viaţa sa de „om al cămătarului14, adică agent executor.

Modificări la nivel lexical cât şi stilistic sunt frecvente în prima parte a volumului. Astfel, „few words and phrases44 se traduce prin „câteva cuvinte şi propoziţii

„în loc de „puţine cuvinte şi expresii44 (Prefaţa autorului); „the woman dies44 prin „femeia dă ortul popii44 (p. 3), schimbându-se nivelul stilistic; „overseers44 prin „îngeri păzitori44 (p. 14) în loc de „funcţionari însărcinaţi cu ajutorul săracilor din parohie44 sau, simplu „intendenţii parohiei44; „The man first neglects and ther cannot obtain work44 – „Bărbatul lăsat în plata domnului nu găseşte de lucru44 (p. 3) în loc de „Bărbatul la început îşi neglijează slujba şi apoi nu-şi găseşte de lucru44. Pe aceeaşi pagină (p. 16) „the master of the workhouse44 este tradus mai întâi ca „directorul orfelinatului44 şi apoi ca „directorul azilului44, la două soluţie fiind corectă).

În *Timpuri grele* am întâlnit un caz de modificare sensibilă a sensului original prin traducerea greşită a doua cuvinte. Oitind următorul pasaj pus de autor la începutul capitolului X, cartea întâi, ai putea crede că Dickens s-a inspirat direct din vreo lucrare marxistă: „Sunt obsedat de ideea că poporul englez este tot aşa de *crunt exploatat* ca şi oricare alt popor de sub soare. Mărturisesc că această ridicolă slăbiciune este pricina ce mă facă să le acord acestor oameni un rol puţin mai mare”. (p. 71) Reiese, aşadar, că Dickens era conştient de „crunta exploatare44 a englezilor ca şi a altor popoare şi că ar dori să le acorde acestor oameni „un rol puţin mai mare44 (politic?). Aceasta se întâmplă deoarece „hard-worked44, care înseamnă „istovit, muncit44, se redă prin prea explicitul „crunt exploatat44, o expresie având alte implicaţii decât „hard-worked44. Apoi nu se vorbeşte de niciun alt rol mai mare pentru muncitori, ci eventual de dorinţa de a li se oferi mai multă distracţie (more play). Iată cum spune aceasta:

„I entertain the idea that the english people are as hard-worked as any people upon whom the sun shines

I acknowledge to this ridiculous idiosyncrasy, as a reason why I would give them a little more play44.

În limba folosită de Squeers, „giris44, pronunţat „gals44, a dus la o situaţie ciudată în versiunea românească a lui *Nicholas Nickleby.* „Gals44 fiind

interpretat ca un plural de la „gali44 (fiere, venin), „To take gals44 a fost tradus cu „a lovi damblaua44 în loc de „a înscrie/a admite fete44 (la şcoală).

„I wish Mrs. Squeers took gals and we had you for a teacher. I don’t know, though, whether she mightn’t grow jealous if we had.44

„Mai bine ar lovi-o damblaua pe doamna Squeers şi te-am avea pe dumneata profesoară. Măcar că s-ar putea să fie geloasă.44 (I, p. 72)

Dacă dl. Squeers şi-ar fi duşmănit consoarta nu ar fi fost aşa de greşită schimbarea din traducere, dar ştim că, dimpotrivă, soţii Squeers erau foarte uniţi în ticăloşiile lor, şi atunci a pune asemenea vorbe în gura lui Squeers înseamnă a crea o imagine cu totul falsă despre el, chiar dacă în toate celelalte privinţe era un ticălos fără pereche.

Un alt caz, mai aparte, de eroare, în redarea vorbirii dialectale de data aceasta, apare tot în *Nicholas Nickleby,* când disjunctivul „Will ee44 (will you) este luat drept „viillage44 şi astfel „Then just blo away into that un as lies on the ground, fit to wakken the dead, will ce, said the man” devine „atunci suflă cornul care zace jos, ca să trezeşti satul ăsta mort”.

Toate acestea sunt exemple menite doar să ilustreze ideea că la nivelul cel mai elementar al unităţilor lexicale – cuvinte, expresii – cea mai mică lipsă de atenţie sau interpretarea greşită din partea traducătorului pot afecta atât sensul cât şi coerenţa stilistică a operei. Desigur, există puţine cazuri de acest gen, şi adesea cititorul nici nu devine conştient de ele. Pe de altă parte, acumularea de astfel de traduceri greşite va nedreptăţi pe scriitor. Factor important, sistemul de selectare, cu mai multă atenţie, a mijloacelor lexicale şi frazeologice contribuie la recrearea operei în limba ţintă şi incongruenţele în acest domeniu afectează sensul şi stilul, dau în ultimă instanţă o imagine deformată despre întreaga operă. Asemenea greşeli se pot însă evita cu mai multă atenţie.

Traducătorii lui Dickens, mai vechi sau mai noi, au contribuit cel mai mult la cunoaşterea de către publicul

larg a operei sale. Nimeni nu a făcut mai mult decât ei pentru răspândirea cuvântului său, luptându-se cu dificultăţi enorme pentru ca şi cele mai „intraductibile44

părţi ale creaţiei sale să-şi găsească expresia românească. Nimeni nu se îndoieşte că ei au dat tot ce au avut mai bun, iar dacă au cunoscut şi insuccese nu uităm că „traducerea nu e decât o luptă continuă cu intraductibilul care se lasă redus, dar nu eliminat. Aceasta este nenorocirea, însă şi gloria traducătorilor44 28.

Traducătorii de proză beletristică, spunea Miron Radu Paraschivescu, au înclinat să echivaleze numai traducerea textelor de poezie cu o operă de creaţie, considerând că traducerea de proză ţine mai mult de meşteşug şi stăruinţă, decât de invenţie şi expresia proprie. Or, în cursul traducerii *Căii regale* de André Malraux. Miron Radu Paraschivescu a ajuns la concluzia că nu se poate face această distincţie fără a afecta calitatea artistică a operei traduse. (*Calea regală,* p. 186.)

Traducerea se adresează marii majorităţi a cititorilor. Ea poate interesa deopotrivă pe intelectual şi pe muncitor, pe elev şi pe student, chiar dacă opera le-ar fi accesibilă acestora în original. Adesea se recurge la versiunea în limba maternă pentru studierea, în cadrul orelor de literatură comparată din şcoli şi facultăţi, a creaţiei literare a scriitorilor respectivi atunci când nu se cunoaşte limba originalului sau opera nu este disponibilă în această limbă (cum se întâmplă chiar la secţiile de limbi străine din facultăţile filologice). Bineînţeles că „obligaţia principală a unei traduceri literare este acum faţă de acei cititori care sunt monolingvi şi vor studia opera ca pe o operă literară care să fie comparată cu operele de literatură existente în propria lor limbă” 29.

O examinare a traducerilor contemporane din opera lui Dickens relevă variate dificultăţi cu care sunt confruntaţi traducătorii. În cele din urmă, succesul în traducerea unei limbi ca a celeia folosită de Dickens depinde de resursele scriitoriceşti ale traducătorului. În acelaşi timp, este evident că traducătorul bine familiarizat

cu limba engleză şi cu tehnica respectivă a scriitorului şi care stăpâneşte bine resursele de expresie ale limbii române va găsi o soluţie pentru cele mai multe din problemele ridicate de stilul lui Dickens.

Din ceea ce cunoaştem despre proza dickensiană, am văzut că ea reflectă în felurite moduri particularităţile limbii engleze în vocabular, structura frazei şi ritm. Însă limba este folosită de el creator şi cuvintele posedă o unicitate lingvistică datorită valorilor conotative care pot să nu prezinte dificultăţi pentru vorbitorul neaoş, dar acestea adesea crează asociaţii „în care un străin poate să se simtă întotdeauna un străin” *30.* Pentru că asemenea asociaţii sunt în principal create în context, noi le-am abordat ca atare

Discutând caracterizarea pe care Dickens o realizează prin vorbire, am arătat că o trăsătură majoră a scrisului o constituie calitatea dialogului. Dialectul, idiolectul, expresia şablon cu toate trăsăturile lingvistice care le însoţesc în sintaxă şi vocabular formează o realizare specific dickensiană. Aici traducătorii au fost confruntaţi cu sarcina lor cea mai dificilă şi succesele lor, câte sunt, trebuie să fie apreciate pe deplin.

În ciuda eşecurilor în traducerea unor dialoguri şi a consecinţelor pe care le implică, credem că la nivelul frazei, în special în pasajele narative şi descriptive (inclusiv ritmul din frază şi paragraf), traducătorii lui Dickens au compensat unele dificultăţi şi insuccese din altă parte. Limba noastră este suplă şi poetică, posedă o largă varietate de structuri sintactice şi cadenţe ritmice pentru proză. Traducătorul poate să introducă întreaga unitate sintactică în creuzetul său şi să încerce organizări diferite ale elementelor componente până la obţinerea efectului similar în română.

Pe de altă parte, oricât succes ar avea traducătorul în soluţionarea variatelor probleme cu care se confruntă, vor exista totdeauna unele aspecte din romanele lui Dickens care vor fi pierdute de cititorul român. Cazul cel mai evident este efectul vorbirii colocviale, care uneori este

complet pierdut pentru că în traducere nu se deviază de la limbajul colocvial standard, iar, când totuşi se fac modificări, există riscul de a rezulta o variantă cu o arie de circulaţie specific locală, ceea ce poate conduce la transplantarea personajului dickensian într-o anumită zonă geografică românească sau la apartenenţa lui la un grup întâlnit numai în cultura noastră.

Traducerile se fac în primul rând pentru beneficiul celor care nu citesc în limbi străine şi care niciodată nu vor compara traducerea cu originalul şi astfel vor citi şi poate chiar şi studia opera mediată de traducător ca pe o operă de literatură, la fel cum procedează cu cele autohtone. Deşi mult mai mulţi îl pot citi pe Dickens în original acum, decât, să zicem, în urmă cu treizeci de ani, traducerile vor continua să rămână principalul mijloc de contact cu opera sa. Astfel Dickens va fi apreciat în lumina calităţilor şi defectelor din traduceri. De aceea este important ca traducătorul să creeze o unitate a formei şi conţinutului analogă cu originalul: „Traducătorul trebuie să reproducă nu propriile sale experienţe despre realitate. şi nici măcar ceea ce consideră că constituie experienţa autorului străin. Sarcina sa este de a recrea într-o altă limbă o operă deja creată în faţa lui, existând deja ca un întreg artistic şi ca o unitate monumentală dintre idee şi cuvânt” 31.

Calităţile unei traduceri sunt hotărâtoare pentru gradul de acceptare sau respingere a unui scriitor. Rezultatul poate să fie cu totul nefavorabil pentru scriitorul tradus când limba şi stilul traducerii fac din lectura acelei opere o treabă plictisitoare. O astfel de traducere, din cauza limbii sale, nu va deveni elementul fecund care ar fi putut să fie. Această situaţie specială a traducerilor face ca analiza lor să fie binevenită. Până în prezent, există puţine analize ale limbii şi stilului în traducerile romanelor lui Dickens. Astfel de analize pot să fie de mare ajutor atât pentru traducător cât şi pentru cititori

Conştiinţa crescândă a traducătorilor pentru

exigenţele şi răspunderile activităţii lor, vigilenţa sporită în multe redacţii, dar în special talentul traducătorilor au fost decisive în determinarea calităţii tălmăcirilor din Dickens în limba noastră. O îmbinare a acestor elemente ne-a dat limba minunată şi stilul din *David Copperfield* în traducerea lui Ioan Comşa, subtilităţi ale spiritului, umorului şi sarcasmului din *Martin Chuzzlewit,* atât de plin de măiestrie redate de Mihnea Gheorghiu, poezia din *Marile speranţe,* reprodusă cu multă sensibilitate de Vera Călin. *Oliver Twist, Dombey şi fiul* ca şi *Timpuri grele* au multe calităţi ce le apropie de textul dickensian. Beneficiem de asemenea de versiunea *Documentelor postume ale clubului Pickwick* în care talentul şi experienţa literară a lui Ion Pas au contribuit, cu concursul cunoştinţelor de engleză ale lui Niculai Popescu, la restituirea, în bună măsură, a primei şi a celei mai caracteristice realizări a umorului dickensian. Regretând omisiunile din *Poveste despre două oraşe,* recunoaştem talentul remarcabil de traducătoare al Antoanetei Ralian, care a conferit eleganţă şi chiar strălucire textului românesc prin rezonanţele poetice ale echivalenţelor în limba română. Niculai Popescu, traducătorul cel mai activ al lui Dickens, a înregistrat cel mai mare succes al său în redarea sobrietăţii tonului dickensian din *Misterul lui Edwin Drood.* Celelalte traduceri ale sale întrec de departe eventualele lor eşecuri. Printre traducătorii mai recenţi, Costache Popa se remarcă în mod deosebit printr-o foarte bună stăpânire a mijloacelor de redare a stilului narativ din *Casa umbrelor.*

Există un consens privind faptul că traducerile urmăresc în general spiritul perioadei în care sunt făcute: „Fiecare epocă îşi are propriile sale versiuni ale celui mai bun stil, propriul său model de emfază şi evitare, propria sa interpretare despre cum ar trebui să fie o altă naţiune sau o altă perioadă istorică” 32. Desigur, în fiecare epocă satisfacţia pe care o poate oferi o traducere depinde de abilitatea traducătorului, de scopul urmărit în traducere şi, nu mai puţin, de aşteptările cititorului. Putem spune că

traducerile de care ne-am ocupat nu sunt toate realizate la un nivel artistic care să justifice o reeditare în forma lor actuală. Unele se cer revizuite pentru a se elimina inadvertenţe, erori de interpretare, şi chiar omisiuni. Important este, de asemenea, să se insiste mai mult asupra particularităţii limbii în dialog, asupra calităţii orale a vorbirii personajelor. Întrucât multe din traduceri au deja o anumită vechime, noile ediţii care nu vor întârzia să apară vor putea să beneficieze de experienţa acumulată până acum în privinţa traducerilor în genere şi a lui Dickens în special.

Este greu de admis că analiza traducerilor făcută în studiul de faţă constituie o demonstraţie definitivă şi necontroversabilă. Ca şi în alte situaţii implicând limba şi stilul, pot să existe dezacorduri cu privire la aspectele subliniate, la importanţa relativă a diferitelor trăsături observate. Marele volum de traduceri şi nenumăratele chestiuni care au apărut în confruntarea lor au făcut imposibilă prezentarea tuturor constatărilor prin exemplificări, din lipsă de spaţiu. Concluziile noastre se bazează însă pe exemple mai numeroase, din care am dedus aspectele care merită să fie investigate pe o bază permanentă-Traducerile, ca orice activitate, trebuie ţinute mereu sub observaţie critică pentru ca cititorul să aibă în viitor opere cât mai apropiate, ca limbă şi stil, de originalele care au impus scriitorul în literatura naţională şi universală. Din colaborarea dintre specialişti vor beneficia cititorii, în special prin redarea cât mai reuşită a limbii şi stilului său în traduceri, pentru că adevăratul Dickens poate fi descoperit doar în scrierile sale, ştiut fiind că „nu există o explicare total satisfăcătoare a unei opere de literatură în afară de opera însăşi. Numai opera este aceea care îşi prezintă toate sensurile sale în forma sa cea mai semnificativă şi asimilabilă” 33.

Note la capitolul III

1 A. Lefevere, *The Study of Literary Translation and the Study of Comparative Literature,* în *Babei*, vol. XVIII, No. 4, 1971, p. 13.

2 Henry Gifford, *Comparative Literature. Concepts of Literature,* Routledge & Kegan Paul, London and New York, 1969, p. 73.

3 George Watson, *The Study of Literature: A New Raţionale of Literary History,* Allen Lane, The Penguin Press, London, 1969, p. 119.

4 Al. Dima, *Principii de literatură comparată,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. 149.

5 George Watson, *op. cit.,* p. 109.

6 Horst Frenz, *The Art of Translation,* în *Comparative Literature: Method and Perspective,* ed. Newton Phelps Stalknecht and Horst Franz, Southern Illinois Press, Carbondale, 1971, p. 118.

7 Pierre Emmanuel, *The State of Translation,* în *Delos. A Journal of Translation,* Austin, Texas, 1968, p. 33.

8 W.H. Auden, *The State of Translation,* în *Delos,* 1968, p. 29.

9 Elena Croce, *The State of Translation,* în *Delos,* 1968, p. 33.

10 Marjorie Boulton, *The Anatomy of Prose,* Routledge and Kegan Paul, London, 1954, p. 131.

11 Richard Ohman, *Polegomena to the Analysis of Prose Style,* în *Style în Prose Fiction,* ed. H.C. Martin, Columbia University Press, New York, 1959, p. 20.

Imposibilitatea de a separa conţinutul de stil a fost relevată şi de L. Pareyson, care afirmă: „Conţinut există întotdeauna dacă există stil, căci se poate spune că stilul este însuşi conţinutul-l. (*Estetica. Teoria formativităţii,* Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 67.) După acelaşi autor traducerea, adaptarea sau transcrierea sunt analoage cu o nouă ediţie a operei, fiind vorba de o interpretare în care „aspectul formativ şi productiv, esenţial oricărui proces de interpretare s-a intensificat şi extrinsecat într-o materie nouă”. (*Ibid...* p. 85).

12 E.W. Tancock, *Some Problems of Style în*

Translation from French, **în** ***Aspects of Translation,*** **The Communications Research Centre, University College of London, London, 1958, p. 29.**

13 Marjorie Boulton, ***op. cit.,*** **p. 130.**

14 S.P. Zilahy, ***Quality în Translation,*** **ed. E. Cary and R.W. Jumpelt, The MacMillan Company, New York, 1963, p. 287.**

15 George Watson, ***op. cit.,*** **p. 64.**

16 Vezi W.A. Ward, ***On Dickens,*** **în** ***Literary English since Shakespeare,*** **ed, George Watson, Oxford University Press, London, 1970.**

17 Lauriat Lane, ***Dickens and Criticism,*** **în** ***The Dickens Critics,*** **ed. George H. Ford and Lauriat Lane, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1966, p. 12.**

18 Tadao Yamamoto, ***Growth and Sistem of the Language of Dickens. An Introduction to a Charles Dickens Lexicon,*** **Ōsaka, 1950, p. 389.**

19 Ph. Collins, ***Dickens Public Readings: the Performer and the Novelist,*** **în** ***Studies in the Novel,*** **voi I, Summer 1969, Number 2, North Texas University, p. 130.**

20 Martin Price, ***Introduction,*** **în** ***Dickens. A Collection of Criticai Essays,*** **ed. Martin Price, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1967, p. 12.**

21 Marco Mincoff, ***The Study of Style,*** **Naukai Izkustro, Sofia, 1966, p. 191.**

22 Benedetto Croce, ***Aesthetics,*** **The Noonday Press, New York, 1962, p. 68.**

23 Stephen Ullmann, ***Style in the French Novei,*** **At the University Press, Cambridge, 1957, p. 16.**

24 Alexandru Philippide, ***Studii şi portrete literare.*** **Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963, p. 61.**

25 Sylvere Monod. ***Dickens the Novelist,*** **University of Oklahoma Press, Norman, Okla., 1968, p. 15.**

26 A. Lefevere, ***The Translation of Literature: An***

***Approach,* în *Babei,* XVI, 2, 1970, p. 78.**

27 Garabet Ibrăileanu, *Campanii,* ed. îngrijită şi prefaţată de Mihai Drăgan, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, pp. 188 – 189.

28 Vladimir Weidle, *Unite nella diversita. Arti e lettere în Europa,* Ferro Edizioni, Milano, 1965, p. 354.

29 A. Lefevere, *The Study of Literary Translation and the Study of Comparative Literature,* p. 14.

30 George Watson, *op. cit.,* p. 118.

31 E.G. Etkind, *Soviet Studies în literature. A Journal of Translations*, vol. VII, no. 3, Summer 1971, p. 173.

32 Lee T. Lemon, *Approaches to Literature,* Oxford University Press, New York, 1969, p. 118.

33 David Lodge, *The Novelist at the Cross-roads,* Cornell University Press, Ithaca, N.Y... 1971, p. 63.

IV. EXEGEZA DICKENSIANĂ ÎN ROMÂNIA

Urmărirea diverselor moduri de interpretare a operei lui Dickens în ţara noastră într-o perioadă îndelungată ne va oferi un tablou încărcat de lumini şi umbre, cu contururi nu totdeauna limpezi şi bine creionate, cu tonuri câteodată contrastante. Cititorul îşi va putea însă forma o idee personală din compararea opiniilor expuse aici, reţinând că, în ciuda evoluţiei sale moderne, „critica mai este încă un mod stângaci de judecată: ea abstractizează, simplifică, afirmă; caută de fapt să înlocuiască opera literară cu altceva de care aproape că ne putem lipsi. Dar odată ce recunoaştem că niciun om nu poate deţine toate răspunsurile, ne incumbă nouă să-i comparăm opiniile cu acelea ale colegilor de breaslă. Evident, acest lucru se poate realiza prin trasarea unui drum printr-un complex de argumente” 1.

Prezentarea principalelor orientări în exegeza dickensiană din ţara noastră va arăta că de îndată ce criticii noştri au devenit conştienţi de arta scriitorului, au

încercat s-o interpreteze de pe o poziţie care nu a fost nici îngust estetică şi nici abuziv dogmatică. Comparând uneori vederile lor cu acelea ale exegeţilor străini, urmărim să trasăm un drum printr-un „complex de argumente” fără a neglija condiţiile şi împrejurările istorice şi sociale în care s-a manifestat spiritul critic. Criticile sunt infinite, scria Pareyson, însă intenţia este unică, „aceea de a recunoaşte şi de a face să fie recunoscută opera de artă” 2.

Teoria romanului ca gen literar independent a început să apară pe la mijlocul secolului trecut şi, în ciuda existenţei doar a unor formulări elementare de concepte, s-au făcut tot mai auzite cerinţele pentru un roman care să solicite facultăţile critice ale cititorului. Dezvoltarea succesivă a abordărilor realiste, naturaliste şi psihologice a problemei romanului şi încercarea de a judeca realizarea lui Dickens după criterii inadecvate au determinat o reacţie oarecum normală la adresa metodei sale. Însă după cum a atras atenţia John Lucas: „Nu putem aplica romanelor lui Dickens termeni creaţi pentru alţi romancieri şi să ne aşteptăm să-l judecăm obiectiv sau să vedem cât de mare este el cu adevărat” 3.

Cum arătam când am discutat destinului operei lui Dickens, receptarea sa critică în lumea anglo-saxonă şi în Europa a fost mai degrabă favorabilă în timpul vieţii scriitorului; s-au făcut auzite şi după moartea sa aprecieri calde, chiar elogioase, însă la începutul secolului s-au trasat direcţii bine conturate.

În timp ce opera lui Dickens a continuat să se bucure de mare popularitate printre cititori şi de multe cpinii critice favorabile, arta şi metoda dickensiană au devenit ţinta atacurilor din unele direcţii. Marea popularitate de care s-a bucurat printre diverse categorii de cititori şi în special ataşamentul plin de căldură al cititorului de rând au trezit suspiciuni printre criticii avangardei literare din Anglia şi de aiurea. Deşi Dickens a emoţionat generaţii succesive de cititori, exista bănuiala că el nu putea oferi ceea ce scriitori mai moderni au creat în romanele lor. Exista de asemenea falsa impresie că din cauza

preocupării sale pentru anumite realităţi ale vremii, romanele i-ar fi perimate; exegeza recentă continuă însă să le confirme perenitatea 4

Despre Dickens s-a scris foarte mult şi contradictoriu, pe o gamă cât se poate de variată, de la admiraţia fără rezerve, până la scoaterea lui din rândul romancierilor. Uneori a fost condamnat pentru ironia şi satira prea evidente, pentru intrigile picareşti stângace, pentru morala simplificatoare, sentimentalism şi melodramă. Cine vrea poate dovedi că opera lui Dickens conţine toate aceste slăbiciuni, ca şi altele. Un critic chiar a făcut o listă „cu cele. şapte păcate ale artei lui Dickens”.

Au fost şi exegeţi care în baza anumitei definiţii date romanului (realist!) au decretat că Dickens nu poate fi încadrat în această definiţie şi deci nu este romancier şi nici artist. În cel mai bun caz romanele sale au fost recomandate ca lectură pentru copii. De pe alte poziţii decât ale realismului, Virginia Woolf a spus că singurul roman pentru adulţi, scris în secolul al

XIX-lea, este *Middlemarch* de George Eliot şi că în romanele lui Dickens personajele nu au „viaţă interioară” 5. Astfel, nici apărătorii realismului de un anumit gen şi nici unii reprezentanţi ai romanului „fluxului conştiinţei” nu au găsit în opera lui Charles Dickens deosebite valori. Consecinţele izolării arbitrare a unui nivel estetic în cursul receptării critice a operei dickensiene au fost excelent sintetizate de Alina Clej: „Critica victoriană a condamnat improbabilitatea dramei narative, sfârşitul veacului l-a acuzat pe scriitor de schematism psihologic, esteţii i-au reproşat implicarea afectivă în discurs şi lipsa de premeditare artistică” 6.

Desigur, arta lui Dickens are, aşa cum am arătat, slăbiciuni pe care critica obiectivă le-a pus în lumină. Metoda sa poate că a fost inacceptabilă pentru unii care, văzându-i lipsurile, au încercat să deschidă căi noi în roman. Dar, pe măsură ce romanul devenea mai „modern” în structură şi formă, s-a descoperit că metoda lui Dickens anticipase câteva din cele mai îndrăzneţe experimente ale

modernilor. Spunea un critic: „Dickens nu poate fi complet disociat de romanul modern pentru că probabil niciunul dintre scriitorii noştri «avansaţi» n-a făcut nimic ce el nu realizase într-un fel sau altul înaintea lor” 7, iar S. Monod a remarcat că „la sfârşitul vieţii sale Dickens a scris o proză uimitor de modernă şi chiar cu adevărat experimentală şi revoluţionară” 8. Este posibil ca romanul secolului al

XX-lea să fi câştigat în profunzimea analizei psihologice sau în tehnica narativă şi ca el să fi eliminat unele din procedeele mai vulnerabile ale lui Dickens, dar, în acelaşi timp, a şi pierdut adesea sfera mai largă şi atracţia mai generală a romanului dickensian. Aceasta este explicaţia. faptului că moda literară a venit şi s-a dus, în timp ce Dickens a rămas.

În perioada mai recentă interesul pentru opera lui Dickens a crescut. Trebuie remarcat că redescoperirea lui Dickens de către publicul modern s-a făcut odată cu dezvoltarea gustului pentru lectura romanelor lui James Joyce, D.H-Lawrence şi Franz Kafka. îmbinarea elementelor simbolice cu cele realiste şi accentul pe miturile experienţei umane sunt caracteristice romanelor acestor moderni, dar nu mai puţin operei lui Dickens, ceea ce a dus la descoperirea că romancierul englez din secolul al XIX-lea este un modern printre moderni.

Desigur, aşa cum remarca George H. Ford în studiul său *Dickens and His Readers,* este bine că exegeza, în dorinţa de a-l reabilita definitiv pe Dickens, de a arăta că el nu este numai un clasic pentru copii, a stabilit, prin comparaţie cu Joyce, Lawrence, Dostoievski şi Kafka, locul lui Dickens în literatura engleză şi universală. Dar, adaugă Ford, Dickens este în primul rând Dickens.

În ce priveşte receptarea critică a operei sale în România, nu putem ignora faptul că multă vreme unele din scrierile dickensiene nu erau disponibile în traducere românească şi opiniile despre ele, atâtea câte au fost, trebuie să se fi bazat pe lectura lor în franceză sau germană (în unele cazuri în rusă şi poate chiar şi în

engleză). Se poate de asemenea presupune că anumite opinii critice care circulau în Occident i-au influenţat pe recenzenţii şi criticii care au scris despre Dickens. Acestea sunt chestiuni secundare totuşi, pentru că în evaluarea unui scriitor edificator pentru noi este modul cum utilizează sursa.

În prima lucrare critică de valoare din secolul trecut care se ocupă de estetica unei opere literare, volumul *Principiile criticii* de Radu Ionescu, publicat în 1861, considerat „un important şi veritabil certificat de naştere a teoriei critice în România” 9, se sublinia rolul criticii în răspândirea cunoştinţelor despre literatura diverselor naţiuni în vederea familiarizării publicului cu mişcarea generală a ideilor: „Când critica ne face a cunoaşte deosebitele literaturi ale naţiunilor şi a le preţui după adevărata lor însemnătate, ajungem a cunoaşte de asemine dezvoltarea unor idei la mai mulţi populi, influenţele ce au avut asupra lor şi legătura comună ce se stabileşte între dânşii” 10. Ideile exprimate de Radu Ionescu existau de câtva timp şi multe lucrări critice publicate după 1830 deveniseră analize penetrante ale vieţii literare din ţările europene-Coincidenţa că în anul în care a apărut *Principiile criticii* găsim prima referinţă, într-un context critic, la opera lui Dickens, nu poate să fie fără semnificaţie pentru stadiul atins în integrarea noastră tot mai deplină în mişcarea generală a literaturii şi ideilor.

Merită să remarcăm că începuturile esteticii romanului din ţara noastră sunt legate şi de numele lui Dickens. În scrisoarea ce însoţea un fragment de roman, intitulat *Don Juanii Bucureştilor,* Radu Ionescu, autorul *Principiilor criticii,* făcea o foarte succintă referinţă la romanul englez din acea perioadă şi oferea o informare exactă despre condiţia acestuia pe la mijlocul veacului trecut, menţionându-i pe principalii săi exponenţi: „Englitera nu are o *Comedie umană,* dar are încântătoarele romanţe de obiceiuri ale lui Thackeray şi Dickens, cari c-un rar talent, c-o profundă observaţiune, c-un stil plin de viaţă, de mişcare şi de poezie, ne reprezintă

deosebite scene şi caractere din viaţa societăţii engleze4111. Într-o perioadă în care romanul românesc devenea un gen literar independent, realizările lui Dickens şi Thackeray, alături de cele ale lui Balzac, erau date ca exemple privind posibilităţile acestui gen, „care are o mare varietate de forme şi ne poate descrie tot44. Semnificaţia scrisorii a fost relevată de mai mulţi cercetători şi istorici literari. G. Ivaşcu considera că ea marchează „un moment de maturitate în teoriile româneşti despre roman44 şi că „prin această «teorie a romanului» de la 1861 critica românească se situa «la zi» în raport cu fenomenul literar şi estetic occidental4412.

Ştirea morţii lui Dickens a ajuns la publicul românesc printr-un scurt anunţ apărut în numărul din 14/26 iunie 1870 al revistei *Familia:* „Dickens a murit-Boz, marele autor englez, cel mai mare romancier şi umorist al lumii moderne, nu mai este între vii44. Se menţionau câteva din operele care au făcut popularitatea „nemuritorului Dickens”, ale cărui discursuri şi conferinţe „nu sunt mai puţin eminente decât romanele” 13. Prin operele sale, se scria în continuare, Dickens şi-a câştigat simpatia şi admiraţia lumii civilizate. Aceeaşi revistă revenea într-un alt număr cu detalii despre viaţa şi opera lui Dickens14. Scriitorul era astfel pentru prima oară popularizat în ţara noastră, definindu-i-se semnificaţia operei din perspectivă postumă. După aceea el a fost evocat tot mai frecvent în presă, însă primul comentariu cuprinzător a apărut abia după un deceniu15.

Într-un articol nesemnat16, apărut în *Noua bibliotecă română* din Braşov, găsim o primă evaluare critică, în presa noastră literară, a „moştenirii dickensiene”. Autorul acestui articol pătrunzător şi bine documentat era el însuşi scriitor. Aflăm aceasta dintr-o referinţă la un critic care-i găsise romanul tocmai publicat plin de lipsuri şi nemeritând să fie comparat cu vreunul din romanele lui Dickens. După ce recunoaşte că romanul său umoristic era foarte defectuos, spune totuşi că el se consideră destul de flatat văzând că un critic bătăios i-a negat dreptul de a fi

comparat cu Dickens (Boz): „zău măgulit, căci dacă acel roman i-a amintit acelui recenzent scrierile marelui umorist englez, apoi trebuie să cuprindă măcar un grăunte de umor” 17.

După această remarcă introductivă, care prin implicaţiile sale îl situează pe Dickens printre scriitorii de la care se poate învăţa arta umorului, urmează o schiţă biografică şi o enumerare a scrierilor lui Dickens. În discutarea artei se subliniază trăsăturile sale realiste şi poetice precum şi umanismul ei. Se arată apoi semnificaţia pentru întreaga operă a suferinţelor lui Dickens în copilărie şi a celor văzute în jurul său în perioada de formare a conştiinţei sale. Sentimentele lui Dickens, întreaga sa simpatie au fost de partea celor săraci şi a năpăstuiţilor sorţii: „Ochiul său ager şi sufletul său cel bogat văzuse cum adeseori locuia sub vălul uriciunei un cuprins plăcut şi curat, descoperea bucuriile cele mici, care cad ca o rază rătăcită de lumină în viaţa cea întunecată a suferinţelor, dar nu numai că le descoperise la alţii, ci le simţise chiar el”. În această calitate ele a pătrunde sensurile vieţii, de a descoperi în contrastele sufletului omenesc potenţialităţi din care emană bunătatea şi simţirea, tăria necesară pentru o perspectivă optimistă, rezidă sursa umorului la Dickens. Pe aceste contraste „între benignitate şi puritate internă şi între o formă barocă, adeseori schimonosită, între fericire şi mizerie, între inimi nobile şi bune şi între înţelepciune slabă şi soluţionarea lor săvârşită în sufletul benevol al poetului zace umorul său, răsărind acolo mai tare unde există mai multă simţire”. O bună parte din succesul lui Dickens este atribuită prezentării realiste a vieţii, chiar umorul îşi trage seva din înţelegerea de către autorul englez că el rezidă în relaţia dintre caracterul eroilor săi şi fenomenele naturale ale existenţei acestora, în timp ce „la Jean Paul umorul zace în concepţiune”, în contrastele care rezultă din „evenimente pe care le împreunează fantezia”. Diferenţa cea mare între aceşti doi umorişti este explicată prin aceea că „germanul nu cunoaşte viaţa în realitate, pe când

englezul se luptase în curentul plin al ei; cel dintâi întrece pe cel din urmă prin profunditatea ideilor, acesta însă printr-o intuiţie mai lămurită”. Insistând asupra spiritului umanitarist şi a faptelor sale „ca om între oameni”, comentatorul se referă la străduinţele depuse de Dickens pentru a aduce în instituţiile de învăţământ schimbări pentru ca acestea să răspundă exigenţelor dreptăţii: „cea mai călduroasă iubire a aproapelui său a fost una din muzele poetului; acestui sentiment au să mulţămească existenţa lor multe din scenele răpitoare ale operelor sale” 18. Pe planul artei, Dickens nu e văzut ca un scriitor desăvârşit, îndeosebi pentru că îi lipsea facultatea de a termina cu perfecţiune subiecte mari, iar sentimentalismul său („maniera etică de sentiment”) a rezultat uneori din exagerări ce „vatămă estetica”, înainte de a-şi încheia comentariul, scriitorul constată cu regret că din câte ştia el nimic din opera lui Dickens nu s-a tradus în limba română, promiţând să traducă el însuşi câteva din scrierile sale.

În această primă atitudine a criticii româneşti se poate sesiza o orientare ce relevă mai ales mesajul umanist al operei, dragostea scriitorului pentru oamenii simpli şi se încearcă doar o caracterizare a artei sale, în primul rând a umorului, fără a se intra în detalii de analiză. De altfel, adevărata dezbatere asupra problemelor esteticii şi criticii literare la noi – cu referire specială la proză – abia începea.

Critica şi estetica literară românească din ultimele două decenii ale secolului trecut se aflau sub influenţa lui Titu Maiorescu şi a lui C. Dobrogeanu-Gherea. Cele două mari personalităţi ale criticii româneşti au fost complementare, fiecare accentuând ceea ce considera că merită mai multă atenţie, însă servind acelaşi ţel: crearea unei literaturi naţionale originale şi valoroase. Desigur, Maiorescu a dominat scena prin claritatea sistemului ce stătea la baza concepţiilor sale estetice în care se putea recunoaşte discipolul filosofilor germani. Gherea, pe de altă parte, mai eterogen în selectarea izvoarelor sale formative, dovedea o mai largă deschidere spre întreg

fenomenul literar, accentuându-i tendinţele contemporane spre o mai mare apropiere de viaţă, aşa cum aceste tendinţe se făceau simţite în romanul naturalist european, scopul său fiind „de a ne include într-un ritm mai general, de a ne zdruncina din satisfacţiile unei proaspete comodităţi” 19. Cu o concepţie deterministă, adept al principiilor materialismului istoric, era normal ca la el să fie esenţială *ideologia* scriitorului. Faptul că atât Maiorescu cât şi Gherea au fost de la început mari admiratori ai lui Dickens poate fi un indiciu că afinităţile lor elective s-au apropiat până la identificare atunci când era în discuţie un mare scriitor. Pentru că, în fond, şi unul şi celălalt a pus pe primul plan realizarea artistică a operei, fără de care nu se poate vorbi de literatură indiferent de tendinţele ideologice ale scriitorului-Rămâne să adăugăm sublinierea făcută de Florin Mihăilescu: „Maiorescianismul reprezintă ultimul ecou al clasicismului estetic european, în vreme ce gherismul primul de la noi al realismului modern de inspiraţie marxistă şi sociologică” 20.

Atitudinea lui Maiorescu faţă de Dickens s-a cristalizat încă din anii săi de studii în Austria şi Germania. Respingând producţiile literare ale naturalismului francez, Maiorescu a manifestat o preferinţă pentru romanele engleze din care „extrăgea cu plăcere înduioşarea autorilor faţă de personajele lor, notele sentimentale, în care se distingea atitudinea prozatorilor, şi anume mila şi compasiunea în primul rând” 21. Aceste trăsături preferate de mentorul Junimii caracterizează opera lui Dickens pe care Maiorescu, după propriile sale mărturisiri, l-a citit şi recitit, găsindu-l un scriitor cald care a dovedit măiestrie „în producerea simpatiei pentru mizeria claselor de jos”, toate scrierile sale fiind învăluite de „o rază de soare” *22.*

Această poziţie a mentorului Junimii a fost plină de consecinţe în cercurile în care pătrundea cuvântul său *23.* Caracterizându-l pe Maiorescu, Pompiliu Mareea scrie că „nu există în istoria culturii noastre o autoritate atât de suverană ca a lui Maiorescu” 34. În lumea literelor şi în

cercurile intelectuale Dickens nu a putut rămâne numai un nume. Lecturi din opera sa au urmat în mod firesc şi ecourile acestor lecturi sunt cât se poate de semnificative.

Analizând atitudinea lui Maiorescu faţă de Dickens, Al. Duţu ajunge la concluzia că, atras de reflectarea în opera lui Dickens a vieţii sociale, Maiorescu urmărea totodată să pună în relief „forţa creatoare a scriitorului englez şi talentul lui de a da expresie unui specific naţional” 25. Punctul de vedere maiorescian a fost larg răspândit în cercul Junimii unde, după cum ştim, Dickens s-a bucurat de comentarii favorabile.

Atitudinea negativă a junimiştilor faţă de curentul naturalist şi îmbrăţişarea cu căldură a realiştilor englezi din secolul trecut şi-au găsit expresie în articolele şi studiile apărute în *Convorbiri literare.* Dickens, alături de Thackeray şi George Eliot, era dat ca model pentru genul de realism pe care cei de la Junimea îl doreau şi în proza românească.

În *Studii asupra romanului realist,* Alexandru Gh. Şuţu îi situa pe Dickens şi Thackeray printre scriitorii cu tendinţă realistă din Anglia, sesizând că la realismul englez se poate percepe un specific al său, având o varietate de manifestări, dar exprimându-se prin lucrări în adevăr magistrale în care „poetul şi scriitorul de romanuri pun într-însele ceva din ei înşişi şi cheltuiesc ceva din sufletul lor44 26, ceea ce face posibil ca să fie incluşi în această categorie realişti atât de diferiţi ca Walter Scott, George Eliot şi Dickens, cu toată atmosfera romantică din operele unora din ei. Alexandru Gh. Şuţu opunea acest gen de realism naturalismului.

Gherea, ca şi Maiorescu de altfel, nu a scris pe larg despre Dickens, însă la el romancierul englez Dickens este un important punct de referinţă. Fiind unul dintre primii noştri comparatişti *avant la lettre,* Gherea, discipol al lui H-Taine şi Georg Brandes, avea o largă perspectivă asupra literelor europene, în atenţia sa intrând totdeauna scriitorii ce puteau ilustra mai bine afirmaţiile făcute în cursul analizelor sale critice sau teoretice. Majoritatea scrierilor

lui Gherea în care se vorbeşte şi despre Dickens au apărut în *Lumea nouă,* aceeaşi publicaţie care a înserat în paginile sale traducerea completă a romanului *Timpuri grele.* Astfel se poate spune că deplina intrare a lui Dickens în România s-a făcut printr-o publicaţie socialistă. *Lumea nouă* a avut, în tot cazul, o contribuţie de seamă la receptarea critică a lui Dickens. Prin publicarea studiilor lui Gherea, care cuprind multe referinţe la Dickens, *Lumea nouă* a răspândit aprecierea că autorul *Timpurilor grele* este un mare scriitor.

În eseul despre *Artişti cetăţeni,* Gherea face o caldă apreciere a operei lui Dickens, pentru că „de la cel dintâi până la cel din urmă rând din Dickens, totul e pătruns de cea mai adâncă iubire şi compătimire pentru cei săraci, apăsaţi şi suferinzi. Poate încă mai mult decât Victor Hugo, el ar putea zice: «Am pledat toată viaţa cauza celor mici, a celor apăsaţi.» – Romanul lui avea o influenţă directă asupra legislaţiunii ţării. Mizeriile pe care le descria el provocau uneori reforme şi îmbunătăţiri44 27. Asemenea aprecieri subliniau desigur anumite tendinţe din scrisul lui Dickens, scopul lor fiind acela de a oferi scriitorilor noştri un model de apropiere faţă de soarta celor mulţi, care se cerea prezentată în literatură cu aceeaşi sensibilitate şi înţelegere. Scriind despre Eminescu şi elementul fantezie din poezie, Gherea foloseşte exemplul lui Dickens invocând *Un cântec de Crăciun* pentru a-şi ilustra concepţia despre rostul fanteziei: „Tabloul mizeriei ce se desfăşoară în aceste «poveşti» e înfiorător şi îngrozitor de real. Fantasticul a fost doar unealta, ori mai bine zis rama tabloului, însă cuprinsul tabloului e real ca însăşi viaţa” 28.

Criticii de la sfârşitul veacului trecut au practicat în mare parte o critică sociologică, „interesată mai ales de opţiunile mărturisite şi mai puţin de cele implicate în creaţie14 29. Predominau, după cum arată şi Adriana Iliescu, principiile determinismului social-istoric30.

Sub pseudonimul Aristarch, Alexandru Macedonski semna pe prima pagină a ziarului *Lumina,* al cărui director era, o rubrică intitulată „Nemuritorii14. În numărul XVI al

acestei rubrici (*Lumina,* I, 1894, nr. 17) Macedonski îl prezenta pe Dickens ca fiind „romancierul cel mare al Engliterei”. Dintre trăsăturile artei scriitorului se menţionează că Dickens creează tipuri neuitate, că are „o descripţiune ce se întipăreşte pe veci în memorie, o satiră fină dar înţepătoare şi o dezvoltare naturală şi plină de interes a personajelor pe care le pune în joc”. Macedonski îşi încheia succintul medalion literar cu aprecierea că „Dickens n-are decât un rival: pe Balzac” Dickens a fost autorul favorit al multor scriitori şi critici poporanişti. C. Stere îl situa pe Dickens alături de Tolstoi şi George Eliot, preţuindu-i grija pentru oameni de condiţie umilă ridicaţi la rangul de personaje principale în operă 31. Dar şi adversari ai poporanismului, ca H. Sanielevici – unul dintre primii traducători ai lui Dickens de altfel – l-au avut frecvent în atenţia lor pe romancier. Sanielevici, spre deosebire de Stere, declara cu emfază că Dickens nu a fost socialist, admiţând că „totuşi nu există un mai mare apărător al claselor de jos ca el” 32. Această părere a fost exprimată în *Lumea nouă,* într-o perioadă când Sofia Nădejde publica, în foileton, traducerea romanului *Timpuri grele,* din care criticul şi-a extras unele exemple.

Analiza pe care H. Sanielevici a făcut-o romanelor dickensiene în *Lumea nouă* ni se pare una dintre cele mai pătrunzătoare de la sfârşitul secolului, fiind foarte oportună pentru cititorii acestei publicaţii, care urmăreau săptămânal *Timpuri grele* în foiletoanele ei. Sanielevici atrăgea atenţia asupra metodei lui Dickens de a idealiza figura muncitorului nedreptăţit şi în suferinţă (Stephen Blackpool), căruia scriitorul îi atribuie numai virtuţi şi de a arunca toate patimile omeneşti asupra bogatului (Josiah Bounderby), pentru că genialul romancier de moravuri „nu cunoaşte decât aceste două alternative, adică: sau satirizează, străpungând din ce în ce mai adânc personajul antipatic, cu sarcasmele şi ironiile sale, sau se înduioşează până la lacrămi şi nu face să plângem împreună cu dânsul asupra oamenilor buni şi nenorociţi” 33. Deşi metoda lui Dickens nu dăunează impresiei cititorului la contactul cu

această lume, făcându-l, dimpotrivă, să fie şi mai impresionat, trezindu-i în suflet sentimente frumoase, H. Sanielevici, după ce compară metoda lui Dickens cu cea a lui Balzac (care „descrie cu entuziasmul şi curiozitatea unui om de ştiinţă”), găseşte că Dickens păcătuieşte des la analiza psihologică tocmai pentru că împarte personajele în bune şi rele. În *Poporanismul reacţionar,* H. Sanielevici l-a menţionat pe Dickens pentru realismul său clasic, considerându-l „ca unul din cei mai importanţi scriitori europeni din a doua jumătate a secolului XIX” 34.

Numele lui Dickens apare mai frecvent în diverse articole şi studii de la noi, realizarea sa romanescă fiind evocată, fie şi alături de alţi creatori englezi, ca model pentru scriitorii noştri. Aceste comentarii se opresc îndeosebi asupra valorilor morale şi nu intră în detalii de analiză. Sunt rare cazurile când se scrie un articol special despre Dickens în deceniile de la sfârşitul veacului trecut. Aprecierile sunt în general laudative, un indiciu mai ales de entuziasm faţă de profundul umanism al operei sale. Trebuie notat că în perioada respectivă în critica şi istoria literară occidentală evaluarea moştenirii literare dickensiene era marcată de atitudini contradictorii, învederând două poziţii extreme, a acelora care continuau să vadă în el un mare artist, cu o operă perenă, şi a acelora care îi negau orice valoare artistică, popularitatea printre cititori fiind socotită chiar un indiciu al lipsei de gust literar al marii mase de semieducaţi. Critica românească în general nu a urmat aceste atitudini. În cele mai severe opinii, ea încă a emis destule aprecieri pozitive asupra artei sale, subliniindu-i deopotrivă calităţile cât şi defectele şi apărând-o de atacurile moderniştilor.

Sursele de informare a cititorilor noştri cunoscători ai limbii franceze au fost pentru multă vreme, în ce-l priveşte pe Dickens, lucrările în această limbă sosite la noi şi în mare măsură revistele literare şi săptămânale social-culturale franţuzeşti. Unele din articolele apărute în asemenea publicaţii au fost adeseori reproduse la noi în periodice literare. Printre revistele franceze care au

publicat note şi chiar articole mai lungi despre Dickens a fost săptămânalul *Revue Bleue.* Am întâlnit câteva cazuri care indică faptul că această revistă a servit ca sursă de informaţie pentru cititorii de la noi prin traducerea articolelor publicate în ea despre Dickens.

Într-o notă din *Noua revistă română* pe marginea unui articol despre Dickens apărut în periodicul francez *Revue Bleue* se aprecia caracterul popular al operei care-l face pe autorul englez accesibil tuturor, pe când un gust superior l-ar fi izolat de semenii noştri. Se evidenţiau de asemenea calităţile dramatice ale operei dickensiene, iar despre personaje se afirma că sunt prietenii noştri intimi. Dickens întruneşte atributele unui scriitor peren după opinia exprimată în această revistă: „Unul câte unul, idolii tinereţii noastre şef risipesc. Dickens rămâne însă nu aşa de mare ca Shakespeare, încât să nu poată rămâne prietenul şi tovarăşul nostru intim, şi să nu ne dea un spectacol satisfăcător, atunci când răsare teatrul ambulant al romanelor sale.44 Semnatarul rândurilor din *Noua revistă română* asigura că „vederile de mai sus sunt împărtăşite de literaţi luminaţi ai Angliei şi merită să fie cunoscute în toate părţile unde citirea – chiar traducerea – operelor lui Dickens a putut deştepta simpatii şi admiraţie44 35.

Centenarul naşterii lui Dickens a prilejuit comentarii mai ample despre moştenirea literară dickensiană. *Noua revistă română* şi *Tribuna* au fost printre revistele care au marcat evenimentul în 1912. O cronică 36 din *Tribuna* se referă la faptul, regretabil, că Dickens este prea puţin cunoscut în România prin traduceri: „Dacă nu mă înşel, afară de *Poveştile de Crăciun* nicio altă carte nu a fost tradusă în româneşte”. Desigur, semnatarul acestor rânduri nu ştia de traducerile apărute în reviste, iar în volum nu se publicase decât foarte puţin. „S-a tradus mai demult în româneşte romanul *Jack* al lui Alphonse Daudet”, scria comentatorul, adăugând că „cu mult mai nimerit ar fi fost să se fi tradus înaintea lui, *David Copperfield* al lui Dickens, care a servit drept model romancierului francez”.

Acest critic cunoştea desigur valoarea capodoperei dickensiene, scrisă cu 26 de ani înaintea lui *Jack* şi superioară acestuia. *David Copperfield,* după acest critic, este o „capodoperă de vervă, de duioşie, de observaţiune, de psihologie; nicăieri sufletul copilăresc nu este mai bine studiat, nicăieri ipocrizia, egoismul nu sunt mai biciuite, nicăieri, în sfârşit, dragostea pentru cei mărunţi şi setea de dreptate nu sunt mai înduioşătoare” 37. Avem aici un exemplu de apreciere de care se bucura romanul autobiografic al lui Dickens din partea celor ce reuşiseră să-l citească chiar înainte de a fi fost tradus în româneşte- Dickens era comentat cu căldură în primul rând pentru paginile sale de critică socială, în care soarta copiilor se află pe primul plan, dar se aminteşte de fiecare dată şi arta cu care autorul englez dă viaţă unei lumi. Se relevă îndeosebi ironia cu care el veştejeşte egoismul, ipocrizia şi răutatea omenească. Dickens este un revoltat, dar revolta lui nu cere ca din victimă să devii călău. „În romanele lui triumfează de cele mai multe ori cinstea şi virtutea, graţie acelei misterioase justiţii imanente, pe care în zadar o neagă cu îndârjire pozitiviştii. Dar nu deznodămintele finale interesează mai ales în romanele lui Dickens, ci studiile de caracter, pe care le face cu o rară măiestrie, ci verva cu care ştie să batjocorească comicul şi ridicolul uman” 38. Se semnalează aici câteva idei critice valoroase privind structura şi compoziţia romanelor dickensiene. Dacă sub aspectul structurii, happy-end-urile sugerează unele soluţii impuse în virtutea ideii că binele trebuie să fie învingător, arta dickensiană se realizează prin studiul profund al caracterelor. Arătând în continuare că Dickens este un mare maestru în studiul unor stări patologice, printre care nebunia, de la demenţa blândă şi inofensivă până la cea furioasă, criticul se opreşte asupra câtorva cazuri de demenţă ce pot inspira milă. Blândul şi amabilul Dick din *David Copperfield* este un fenomen patologic tot atât de bine studiat ca şi *Idiotul* lui Dostoievski pentru că „la unul ca şi la celălalt îl găsim pe om lipsit de tot ce caracterul omenesc are mai pervers, adică de egoism, de

ipocrizie, de putinţa de a urî, păstrând însă toate însuşirile bune de care e capabil un om” 39.

În afară de *David Copperfield,* în atenţia criticului de la *Tribuna* intră *Dombey şi fiul* în care Dickens a atins „înălţimi ale artei sale”, romanul fiind socotit demn de comparaţie cu pagini scrise de Tolstoi, Dostoievski şi chiar Balzac. Impresionat de existenţa scurtă a acelui copil precoce, Paul Dombey, criticul român se opreşte asupra scenei în care copilul îşi simte sfârşitul apropiat, a cărui taină o caută în infinitul impenetrabil al oceanului cu valuri ce murmură aşa de enigmatic, şi o compară cu scena din *Război şi pace,* în care prinţul Andrei, rănit şi căzut pe spate, priveşte cerul vast deasupra capului: „Da, atât de mare este uneori puterea de evocare a lui Dickens. De ce nu a fost el încă tradus în româneşte?”

La scurt timp după interesantul articol, *Tribuna* a publicat un studiu întins despre viaţa şi opera lui Dickens 40. De data aceasta, romancierul englez nu era preţuit pentru valori artistice, admiţându-se că este un scriitor popular, dar nu unul mare. Se enumerau chiar şi unele scăderi, în primul rând lipsa de profunzime, o concepţie largă şi armonioasă, o desfăşurare logică şi reală, o putere sugestivă a creaţiei. În ciuda acestor scăderi, se afirma totuşi că scriitorul a mişcat şi entuziasmat masele, şi s-a bucurat de cea mai mare popularitate, pentru că a fost primul scriitor care s-a apropiat cu dragoste şi interes de clasele de jos, apărându-le cu entuziasm şi descoperindu-le virtuţi de care înalta societate nu era conştientă până atunci. Semnatarul acestui studiu îl compara pe Dickens cu poporaniştii români care apreciază scrierile cu valoare artistică, dar preţuiesc numai pe acei scriitori care trezesc simpatie faţă de oamenii sărmani de la ţară.

Comparaţia dintre Dickens şi poporanişti este interesantă şi până la un punct justificată, pentru că atât

Dickens cât şi poporaniştii au urmărit scopuri sociale şi educative în scrierile lor. Este de asemenea adevărat că realizarea artistică nu a fost totdeauna o latură certă a unor scrieri poporaniste, iar lui Dickens i se pot imputa

câteva slăbiciuni de construcţie şi de stil. Pe de altă parte, tendinţele morale şi conţinutul emoţional au contribuit la popularitatea acestor scrieri-Numai că în cazul lui Dickens şi al unora dintre poporanişti există şi acea calitate supremă ce conferă unei opere o valoare perenă: realizarea pe plan estetic, căci altfel de mult ar fi fost date uitării şi oamenii nu şi-ar fi pierdut timpul cu ele. Explicarea popularităţii prin meritul de a fi zugrăvit viaţa claselor de jos şi refuzul de a acorda un statut estetic romanelor dickensiene s-ar putea considera ca o reacţie critică din partea celor ce nu concepeau o literatură scrisă pentru mase, cu protagonişti aleşi din rândurile acestora. În această privinţă, în anumite momente, reputaţia critică a lui Dickens a trecut prin acelaşi con de penumbră ca şi aceea a poporaniştilor. Prin apelul său la realism, susţinut prin argumente politice şi literare, poporanismul a contribuit la dezvoltarea artei literare, deschizând calea pentru maturizarea romanului realist românesc41. Scriitori poporanişti ca Jean Bart, Spiridon Popescu sau I.I. Mironescu ocupă un loc modest pe scara valorică, dar tendinţele realiste din scrierile lor erau notabile şi vor fi desăvârşite de un Sadoveanu, de un Rebreanu şi de cei mai mulţi romancieri din perioada interbelică.

Rezerva exprimată faţă de arta lui Dickens nu este surprinzătoare, pentru că tocmai în acea perioadă – la începutul secolului – şi în Occident se scria multă critică nefavorabilă despre această artă, într-o bună măsură în contextul mai larg al discuţiilor care se duceau în jurul esteticii romanului. Romanul nu se putea opri la formula lui Dickens, care, oricum, era greu de imitat şi relevarea unor slăbiciuni ale sale era un fapt pozitiv. Din păcate, în locul unor disocieri binevenite se preferau uneori afirmaţiile cu caracter general. Când era vorba de mesajul social al operei dickensiene, se recunoştea că acesta a fost profund şi cu un ecou fără precedent.

Rămânea fără răspuns întrebarea: dacă Dickens nu avea artă, cum a putut să provoace atâta simpatie pentru cei de jos, cum scrie criticul din *Tribuna:* „Dickens a izbutit

şi el să provoace o vie mişcare de simpatie pentru poporul de jos, pentru muncitori, pentru toţi dezmoşteniţii sorţii, îndeosebi pentru proletariatul a cărui tristă soartă a fost aşa de sugestiv descrisă în celebra lucrare a lui Engels asupra clasei muncitoare în Anglia44. Din această referinţă la lucrarea lui Engels, *Situaţia clasei muncitoare din Anglia,* deducem că criticul nostru era documentat şi cu o concepţie bine conturată despre menirea socială a artei. Deşi îi recunoştea lui Dickens calitatea de a fi un scriitor popular, îl critica totuşi pentru faptul că nu a luat „calea scriitorului revoluţionar, care pledează cu energie pentru cei de jos şi loveşte cu violenţă în cei de sus, care sună din trâmbiţa revoltei şi stigmatizează opresiunea şi nedreptatea44. Pe de altă parte, el găseşte că aceasta a fost o calitate a lui Dickens datorită căreia a reuşit să cucerească întreaga naţiune. Exemplul său este recomandat scriitorilor români. Se sugerează că dacă Dickens ar fi făcut apel la revolta deschisă, el nu ar fi fost îmbrăţişat cu aceeaşi căldură de aproape întreaga naţiune engleză. Care a fost calea aleasă de el pentru îndreptarea relelor din societate şi pentru a fi acceptat totuşi ca scriitor naţional? „El şi-a aurit pilula, îmbrăcându-şi atacurile împotriva relelor sociale în forma glumeaţă a ironiei şi strecurând în sufletele contemporanilor simpatia pentru cei oprimaţi pe calea veşnic sigură a înduioşării.44

În acest articol, precum şi în altele scrise în acea perioadă, se insista mai ales pe latura comică şi melodramatică din arta lui Dickens, acordându-se prea puţină atenţie romanelor de maturitate-Trăsăturile întâlnite în primele romane erau generalizate pentru întreaga creaţie. Predomina punctul de vedere tainian, care se baza pe romanele din tinereţe, unde râsul şi lacrimile erau văzute ca un amestec caracteristic42. După opinia criticului român, „nimeni n-a ştiut să împreune mai bine decât Dickens râsul cu plânsul, să înduioşeze mai tare şi să înveselească mai mult44. El sublinia, desigur, o trăsătură esenţială a artei lui Dickens, care „purifică şi înalţă pe cei obidiţi” în timp ce cu râsul sarcastic îi

răzbună. Astfel, mânuind cu cea mai mare îndemânare această îndoită armă, Dickens ajunge „cel mai popular dintre romancierii englezi11.

Influenţa lui Taine asupra ideilor acestui critic se vede şi din citatul redat din *Istoria literaturii engleze* a acestuia: „Lacrimile stoarse de sentimentalitatea lui Dickens ca şi râsul provocat de râsul său satiric au operat o întreagă prefacere în sufletul englez în favoarea celor dezmoşteniţi. Aceasta i-a făcut şi succesul şi gloria”.

După primul război mondial, literatura engleză a fost, ca să folosim expresia lui Basil Munteanu, „marea revelaţie” pentru literaţii şi criticii noştri43, traducându-se din scriitori contemporani ca Joseph Conrad, Aldous Huxley, J. Galsworthy şi James Joyce. Au sporit, în paralel, şi comentariile critice. Nu au fost neglijaţi nici clasicii din secolul trecut. Evident, şi despre Dickens s-a scris din perspectivele critice ale unei epoci noi44.

Comentariile despre literatura engleză, tot mai frecvente în această perioadă, dovedesc, după cum arată Ileana Verzea, că ea „devenise, alături de celelalte mari literaturi ale lumii, un domeniu binecunoscut, frecventat şi familiar specialiştilor” 45, o contribuţie de seamă venind din partea şcolii româneşti de anglistică.

Şapte ani după articolele din *Tribuna* şi *Noua revistă română,* găsim o scurtă dar incitantă intervenţie în favoarea lui Dickens din partea lui G. Ibrăileanu în *însemnări literare* din Iaşi. Ieşite din condeiul lui Ibrăileanu, care încă în 1906 îl situase pe Dickens printre „artiştii luptători”, aceasta comportă o semnificaţie deosebită 46. Accentul principal e pus pe nevoia de a restabili imaginea lui Dickens care a suferit din cauza unor esteticieni. Ibrăileanu reafirmă atitudinea exprimată anterior de Maiorescu şi Gherea faţă de opera scriitorului englez. El face aceasta din noua perspectivă pe care evenimente mai recente, precum Revoluţia Socialistă din Octombrie în Rusia, o dădeau discuţiilor literare şi arată că Dickens s-a bucurat de o mare popularitate în rândul intelectualilor cu vederi democratice şi profund umanişte:

„În ultimul timp, Dickens începuse să fie tratat, în unele cercuri europene, cu oarecare răceală şi chiar cu oarecare dispreţ”, scrie Ibrăileanu – „Viaţa debordantă din opera sa, exprimarea francă a atitudinii sale, democratismul său, stilul său direct şi uneori familiar, nu corespundeau cu pretenţiile – «moderniştilor» – din ultima vreme” 47. Ibrăileanu sesiza în opera lui Dickens geniul creator şi o inimă mare, însuşirea rară a scriitorului de a fi în acelaşi timp „un scriitor mare şi un revoluţionar”. Prin aceste cuvinte se dădea un răspuns celor care exprimaseră rezerve despre arta lui Dickens. Ibrăileanu nu ezita să-l caracterizeze pe romancierul englez ca un mare artist al condeiului şi ca un scriitor cu vederi democratice, cele două laturi fiind privite ca inseparabile. Pentru Ibrăileanu, Dickens a fost marele artist umanist şi revoluţionar. „Se poate spune că dintre toţi marii scriitori ai Europei, numai marele romancier englez a exprimat acea ideologie care formează substratul tuturor mişcărilor de regenerare şi redeşteptare de pe continent şi de aiurea, din secolul al XIX-lea. Prin chipul cum zugrăveşte conflictele sociale, cum ridiculizează clasele de sus, netrebnicia, cruzimea şi ipocrizia lor, prin chipul cum scoate la iveală fondul viu şi sănătos al celor de jos, prin critica nemiloasă a tuturor instituţiilor învechite şi nedrepte, prin sufletul generos al justiţiarului, care străbate fiecare pagină, opera a făcut, a schimbat mai mult decât un partid reformist sau chiar subversiv”. 48 Idealurile sociale şi estetice a doua secole sunt astfel legate şi baza pentru continua contemporaneitate a operei lui Dickens este afirmată. Va fi posibil de-acum înainte să se distingă în critica dickensiană din România această atitudine faţă de Dickens, manifestată la început de Gherea şi Ibrăileanu, de a-l considera un scriitor cu o artă autentică şi un mesaj umanist. Dar în timp ce criticii cu discernământ ca Gherea şi Ibrăileanu vedeau aceste două laturi ale creaţiei dickensiene ca indivizibile, alţi critici vorbeau despre Dickens ca despre un luptător pentru dreptate socială, care însă nu era şi artist sau, dimpotrivă, îl apreciau ca un

scriitor excelent dar cu „limite” în concepţia socială. Caracterul modern al operei dickensiene este fără echivoc exprimat de Ibrăileanu în cuvintele: „Acum când lumea veche se clatină, când mulţimea anonimă, simpatică lui, se ridică ca un val, niciun scriitor nu poate fi atât de modern ca acest prieten genial al celor umiliţi şi ofensaţi” 49. Cele spuse de Ibrăileanu despre Dickens au fost, după opinia lui Dan Grigorescu, „poate că cele mai frumoase cuvinte despre Dickens rostite în literatura noastră dinainte de eliberare” 50.

La începutul acestui secol, numele lui Dickens era legat de un număr de studii comparatiste. Un prim loc printre acestea ocupă lucrarea lui Ion Botez intitulată *Aspecte din civilizaţia engleză,* unde într-un studiu, *Literatura engleză şi continentală,* comparatistul român discuta chestiunea influenţelor dintre literaturi, convins că „originalitatea unei literaturi nu exclude ideea împrumuturilor ei de la altele. Nicio literatură mare, modernă, nu a ajuns la maturitate decât după nenumărate influenţe străine, şi cu toate acestea fiecare îşi are originalitatea şi fizionomia ei bine definită” 51. Roferindu-se la popularitatea scriitorilor englezi în alte ţări, la influenţa lor asupra diferitelor literaturi naţionale, I. Botez arăta că „Shakespeare este cel mai răspândit scriitor dramatic în Germania, iar Shelley şi Keats, Dickens, Thackeray, George Eliot, Carlyle, Ruskin continuă să trăiască afară de Anglia, oriunde este un gust şi o tradiţie literară” 52 Aceasta constituia în acelaşi timp o invitaţie de a-i traduce pe scriitorii amintiţi. În altă parte, recenzând lucrarea lui Chesterton, *English Literature in the Victorian Age (Literatura engleză în epoca victoriană),* autorul scria că numele lui Chesterton „e cunoscut pe continent de la studiul lui asupra lui Dickens, volum care a văzut a şaptea ediţie în Anglia, iar la noi a străbătut în traducere franceză” 53. În recenzia sa, I. Botez acordă mai multă atenţie modului în care Chesterton îl vede pe Dickens şi comparaţiei dintre Dickens şi Thackeray: „D. Chesterton nu contestă faptul că simpatia lui Dickens pentru acei care

sufăr, singură, n-ar fi făcut din el un scriitor, dar fără această simpatie, spune autorul, Dickens n-ar fi fost un scriitor ca Dickens şi, posibil, n-ar fi fost deloc scriitor. Pentru d. Chesterton, fixarea atitudinii scriitorului faţă de epoca lui e punctul cel mai important în caracterizarea individualităţii sale ca scriitor” I. Botez parafrazează mai ales ceea ce găseşte reprezentativ pentru judecata critică a lui Chesterton în legătură cu Dickens, dar este semnificativ ce detaşează pentru reliefare comparatistul român. Se pare că el a ales tocmai acele pasaje care corespund cu propriile sale idei critice despre Dickens din această carte, idei ce „interesează adânc, produc plăcere până la deliciu, luminează şi înalţă demnitatea omenească”. Scriind despre rolul literaturii engleze în lume şi despre influenţa ei asupra literaturii noastre într-un studiu intitulat *Priviri asupra limbii şi literaturii poporului englez,* I. Botez, unul dintre primii noştri shakespearologi, făcea observaţia pertinentă că „literatura engleză apare ca una din cele mai specifice şi mai bogate contribuţii pe care poporul englez o aduce la cultura omenirii, întipărind urmele sale în toate ţările unde ea a putut pătrunde în sufletul omului” 55. Autorul explică în acelaşi timp influenţa indirectă pe care literatura engleză a avut-o în spaţiul românesc: „Literatura engleză a început influenţa ei asupra literaturii noastre prin intermediul literaturii franceze care pe la mijlocul veacului trecut implica organic exercitarea unei influenţe de *second hand* a literaturii engleze” 56. Folosind informaţiile furnizate de studiul lui Baldensperger despre legăturile dintre literaturile Franţei şi Angliei, I. Botez arată în ce măsură au existat curente contrarii şi cum câtva timp literatura engleză a fost mai populară decât literatura naţională.

Punctele de tangeţă dintre literatura română şi cea engleză nu au fost încă identificate şi clarificate, însă fără îndoială un studiu comparativ ar releva, după opinia Adrianei Iliescu, existenţa a numeroase elemente de legătură între „romanul sensibil englez” şi romanul românesc de început şi între acestea tema „educării

moravurilor” ar ocupa „un loc principal” 57.

O contribuţie importantă la cunoaşterea civilizaţiei de peste Canalul Mânecii a fost şi volumul *Anglia şi poporul englez,* al cărui coordonator a fost Nicolae Iorga. Titlul volumului, care cuprinde patru texte, a fost dat de conferinţa lui Iorga, inclusă aici. Referindu-se în această conferinţă la literatura Angliei moderne, Iorga vorbea de măreţia literaturii care a dat cea mai bună prezentare a vieţii contemporane în romanele engleze ale lui Dickens şi Thackeray58. Citarea lui Dickens e semnificativă, căci Iorga a fost una din acele personalităţi care au manifestat în mod constant interes şi admiraţie faţă de marele scriitor. În literatura engleză el a putut distinge o atmosferă de sobrietate, un sentiment profund şi durabil, atenţia faţă de componentele morale şi afective ale vieţii. El însuşi a fost un sentimental, care admira cu deosebire doi scriitori victorieni: pe Dickens şi pe Tennyson. Ideile sale despre literatura engleză sunt răspândite în multe scrieri, de la *Istoria literaturilor romanice* până la articolul *Cetind pe Dickens* discutat mai sus. Referinţele sale la această literatură nu sunt simple frânturi de informaţie uşor de întrunit la un om de cultură. După cum rezultă din studiile sale *Ce datorăm cărţii engleze, Lord Alfred Tennyson* şi *Cetind pe Dickens,* literatura engleză în general şi mai cu seamă anumiţi scriitori erau pentru el un punct de plecare, o normă de comparaţie. Chiar şi atunci când se referea la alte spaţii de cultură, ca în *Literatura franceză în traduceri,* Iorga făcea frecvente trimiteri la literatura engleză. Cunoscător al limbii respective, el putea vorbi cu autoritate despre traduceri, ca şi despre reflexele societăţii britanice în literatură. În *Ce datorăm cărţii engleze,* de pildă, întâlnim comentarii valoroase despre receptarea literaturii engleze prin traduceri şi observaţii despre Dickens, unele privind chiar aspecte esenţiale ale artei sale. Să reţinem pe aceea că Dickens, de la care Nicolae Gane a împrumutat ideea pentru *Hatmanul Baltag,* e un admirabil narator de detalii, structurate într-o mare poveste, capabilă să evoce viaţa unei întregi societăţi.

Această metodă el o compară cu aceea a romancierilor francezi care selectează un număr de fapte, cărora le conferă apoi o desfăşurare logică. Numind-o „realism cu tuşe mici” 59 exegetul remarcă în acelaşi timp că, potrivit metodei lui Dickens, numeroasele detalii ce compun existenţa cotidiană sunt prinse şi fixate cu mare obiectivitate, ceea ce face să putem vedea o întreagă lume mişunând în operă.

În altă parte Iorga analiza rolul pe care mari poeţi, ca Byron şi Shelley, l-au jucat în formarea unor romancieri ca Dickens şi George Eliot. Într-un studiu închinat lui Creangă, glosând asupra umorului, Iorga scria că acest dar poate fi înnăscut sau poate fi adoptat ca un mijloc estetic: „În cazul din urmă, avem acel râs silit în care parcă răsună plânsetul ce se întâlneşte aşa de des în scrierile humoriştilor englezi, începând cu Addison şi sfârşind cu romancierul realist Dickens14 co. Evident, lui Iorga, care-l citise pe Dickens în traduceri franceze, umorul dickensian îi apărea mai degrabă ca o scădere, în schimb, criticul român savura satira din romanele lui Dickens. Pentru Iorga opera lui Dickens constituia o oglindă a societăţii. Criticul remarca încă din 1891 că „Dickens a fixat pentru totdeauna, cu condeiul său exagerator şi amar de satiric, figura puţin simpatică a burghezului modern din Anglia, fiinţă pozitivă şi rece, al cărei creier socoate şi a cărei inimă sună44 G1.

Reputatul anglist Marcu Beza este autorul câtorva studii valoroase despre contactele culturale româno-engleze-El nota în *Romanul englez contemporan* că de la publicarea *Pamelei* de Richardson şi până târziu după Dickens „o vădită preocupare socială insuflă scrisul ficţiunii engleze44 e2, cei mai mulţi scriitori dorind să fie călăuzitori morali. În însemnările sale de literat scrise în ui ma unei vizite mai îndelungate în Anglia, îşi consemnase impresiile de la mormântul lui Dickens din Westminster Abbey, „panteonul Angliei44. Alături de nenumărate coroane de flori, el văzuse lângă mormânt şi un bileţel pus de o femeie. Aceasta îşi exprima recunoştinţa faţă de

Dickens, scriind printre altele: „... nu numai că ai fost lumină pentru mine, dar că lumină ai fost în casa noastră ani de zile44. Reflectând la aceste cuvinte, Marcu Beza consemna semnificaţia lui Dickens pentru milioane de cititori, mai ales pentru sărmani şi necăjiţi, în a căror viaţă „a adus bucurie şi mângâiere, i-a făcut să râdă şi adesea şi să plângă – lacrimi din acelea care înnobilează, care deşteaptă sentimente frumoase44 63. Recunoscându-i lui Dickens calităţile acestea prin care şi-a câştigat, cum puţini scriitori au reuşit, „simpatia şi dragostea cititorilor”, Marcu Beza găseşte umorul dickensian „mai prejos faţă de cel al lui, Thackeray” 64. Dintre trăsăturile artei lui Dickens Marcu Beza mai menţionează caricaturalul şi pornirea lui spre farsă.

Un alt mare anglist al nostru din perioada interbelică, Dragoş Protopopescu, fără a fi publicat vreun studiu special despre Dickens, a făcut unele referiri critice la opera acestuia în cursul său despre romanul englez ţinut la Universitatea din Bucureşti, unde a fost profesor. Considerând că Dickens nu s-a ridicat la proporţii balzaciene, cu toate că este şi el „un mare exuberant”, Dragoş Protopopescu accentuează asupra fantasmagoricului şi caricaturalului dickensian care sunt „urmele sufletului lui Dickens la suprafaţa romanelor sale; sunt farmecul inedit şi imponderabilul de atmosferă” 65 fără de care opera sa rămâne neînţeleasă. Cursul îl prezintă pe Dickens ca fiind poate cel mai sonor dintre romancierii englezi, care râde cu Pickwick şi Sam Weller, protestează cu Micawber şi se tânguie cu sărmanii lui năpăstuiţi. După opinia lui Dragoş Protopopescu vocea lui Dickens „nu aduce până la noi greutatea durerii, scriitorul estompează mizeriile condiţiei umane, le canalizează acustic, le face suportabile” 66.

Într-o trecere în revistă a romanului francez, Const. Şăineanu realizează o comparaţie interesantă între Dickens şi Balzac, sau, mai precis între tipurile de avari create de cei doi scriitori. Şăineanu ia pentru comparaţie pe Grandet al lui Balzac, pe Harpagon al lui Molière şi pe

Scrooge al lui Dickens. Deosebirea esenţială, după opinia lui C. Şăineanu, se află în deznodământ, care la Molière şi Dickens este comic şi ideal: în opera primului manifestându-se printr-o înţelegere bănească ex machina, iar în a lui Dickens sub formă de vis. Acest deznodământ „contribuie a ni-i face simpatici cu toată grozăvia patimii care-i stăpâneşte. Altminteri, sfârşitul acestor opere ar fi fost tot atât de trist ca şi sfârşitul romanului *Eugenie Grandet”* 67.

În perioada interbelică, multe din confruntările tradiţionale au fost din nou evidenţiate, căpătând o vigoare fără precedent în cultura naţională. Conştiente de pericolul dictaturii fasciste şi de alte procese grave care evoluau foarte rapid şi în diverse forme, redacţiile periodicelor de stânga au acţionat după cea mai bună tradiţie a criticii militante, promovând acţiuni pentru apărarea valorilor periclitate, militând ca principiile estetice să fie revizuite. Revistele strâns legate de mişcarea socialistă şi democrată au publicat majoritatea articolelor şi recenziilor despre Dickens: *Viaţa românească, Cuvântul liber, Reporter, Adevărul literar şi artistic, Azi* etc., ceea ce constituie un fapt deosebit de semnificativ.

Confruntată cu necesitatea de a respinge acele teorii sociale şi estetice care dăunau progresului, *Viaţa românească* a publicat între anii 1920 şi 1933, sub conducerea lui Ibrăileanu, numeroase dezbateri asupra normelor „democratice şi antidecadente44 ce trebuiau urmate. Militând împotriva criticii exclusiv estetice, Ibrăileanu şi alţi critici ai *Vieţii româneşti* – M. Ralea în mod deosebit – au recomandat completarea criteriilor estetice cu fapte şi date din viaţă, pentru că, susţineau ei, o analiză ştiinţifică a factorului estetic, capabil să confere specificitate artei, nu se poate lipsi de rezultatele şi de ajutorul altor discipline.

Prin publicarea de recenzii, cronici şi studii în legătură cu Charles Dickens, *Viaţa românească* a asigurat, cu destulă ritmicitate, o informare a cititorilor săi asupra valorilor estetico-literare şi etico-morale din opera sa.

Datorită prestigiului de care se bucura, revista a avut un rol de seamă în formarea unui public pentru literatură bună. La aceasta se referea şi G. Ibrăileanu când consemna serviciul făcut de *Viaţa românească* literaturii noastre, scriind printre altele că „am ţinut publicul în curent cu mişcarea literară şi de idei din străinătate şi am dat astfel scriitorilor un public mai cunoscător, mai competent14 68.

Un studiu amplu 69 despre romanele dickensiene a fost publicat în *Viaţa românească* (1922). Intitulat *Cetind pe Dickens* şi semnat de Paul Rareş, acest studiu nu-şi are stabilită definitiv paternitatea, fiindcă „Paul Rareş44 e un pseudonim care nu a putut fi încă atribuit cu certitudine unui critic al timpului. După I. Creţu70, acesta ar fi un pseudonim folosit de Ibrăileanu, punct de vedere contrazis de Al. Piru 71, care îl atribuie lui N. Profiri, un alt critic al *Vieţii româneşti* Deşi ambele demonstraţii se bazează pe mărturii indirecte, conţinutul studiului pare să confirme punctul de vedere exprimat de Al. Piru. Dacă este adevărat, aşa cum argumentează I. Creţu, că prima frază din *Cetind pe Dickens* ne aminteşte de celălalt articol al lui Ibrăileanu, care-l apăra pe autorul englez de atacurile moderniştilor, în continuare nu ni se mai creionează un scriitor revoluţionar, ci unul având drept caracteristică dominantă bunătatea, romancierul englez urmând cu încăpăţânare o modă mai veche şi zugrăvind lumea cu naivitate de pe poziţia unei moralităţi simple şi binecunoscute, care i se potriveşte de minune omului de rând. După asemenea observaţii introductive şi după o scurtă prezentare a biografiei lui Dickens, Paul Rareş se apropie mai mult de „lumea lui Dickens”.

Ceea ce Paul Rareş reproşa romanelor lui Dickens – exceptând *Timpuri grele* – este compoziţia. El aprecia în chip deosebit povestiri ca *Un colind de Crăciun (A Christmas Carol)* şi *Greierul casei (The Cricket on the Hearth),* ultima părându-i-se „mai complexă, mai profundă psihologiceşte, mai fină şi cu mai multă poezie”. Considerând că Dickens-omul a fost „un suflet excelent şi o

inimă mare” iar Dickens-scriitorul „un geniu prin creaţiile sale realiste”, Paul Rareş conchidea că „procedând cu marile simplicităţi ale vieţii, el poate fi cel mai bun educator sufletesc11. Şi repeta cuvintele prin care Faguet declarase că ceea ce l-a mişcat cel mai mult la Michelet este pasiunea de a plânge şi de a iubi, apreciind că nu e ridicol să declari că, citindu-l pe Dickens, sufletul se purifică, se înalţă, devine mai blând şi mai bun.

Ocupându-se de personajele lui Dickens – creaţii independente, pline de viaţă, cu un destin la care participă deopotrivă caracterul şi mediul, cu fizionomii şi ciudăţenii personale – Paul Rareş insista asupra puterii de observaţie a scriitorului, relevându-i talentul capabil să insufle viaţă locurilor şi obiectelor. În privinţa tipologiei sociale şi morale a personajelor, criticul făcea observaţia, mai ales pe baza romanelor târzii, că „nu este complet adevărat ce se spune obişnuit despre Dickens, că el ar vedea un grăunte de aur în sufletul oricărui muritor” 72.

Căci printre personajele dickensiene se află şi „criminali, bestii, vulcani de răutate, cu sufletul de o întunecime înfricoşătoare”. Iar în romanele din urmă, Dickens arată „cum pasiunile vijelioase formează întreaga fatalitate a multor vieţi: răzbunarea biblică a mamei lui Clennam *(Mica Dorrit)* şi, caz unic la Dickens, iubirea pasionată până la crimă din sufletul strâmt şi violent al unui institutor (Bradley din *Amicul comun) u 7S.*

Un comentator se ocupa în *Adevărul literar şi artistic* (1926) de Charles Dickens ca de „una din cele mai pure glorii literare ale secolului al 19-lea”. Sunt pasaje ce proclamă fără echivoc geniul dickensian, cu bune caracterizări în ce priveşte opera, dar care nu transmit totuşi o imagine clară şi convingătoare despre scriitor. Autorul recunoaşte în Dickens pe unul din cei mai mari binefăcători ai omenirii, un apărător al celor nevoiaşi, romanele sale fiind opere cu o marcată tendinţă socială, în conformitate cu finalitatea pe care marele scriitor o atribuie artei. Însă Dickens a transfigurat, a idealizat, căci nu era un simplu „realist” în zugrăvirea oamenilor şi

destinelor. Idealizând, el nu a reuşit decât rareori să creeze tipuri sau personaje veridice, opera lui e, în genere, sentimentală şi melodramatică-Autorul acestor aprecieri îl recunoaşte pe Dickens ca realist în zugrăvirea împrejurărilor, a mediului, dar nu şi a oamenilor şi destinelor, conchizând că „adevărul uitat de Dickens14 poate fi găsit la alţi scriitori contemporani. Caracteristic pentru acest articol e faptul că, în aceeaşi frază chiar, aprecierile pozitive sunt treptat diminuate: „Dickens ţinea să le procure atâta plăcere cât îi sta în putinţă, de aceea le oferea [cititorilor – n.n.] numai ce cereau şi aceasta nu era adevărul, ci frumoasa aparenţă, frumoasa iluzie44 74. Dar, pentru că Dickens a scris cu inima, i-a câştigat pe oameni, fiind unul din cei mai mari binefăcători ai umanităţii, căci „mai multă bucurie şi veselie decât el nu a răspândit nimeni, şi niciun altul nu a lucrat cu mai mult succes în slujba iubirii44. Romanelor lui Dickens nu li se acordă statutul de romane de familie sau de moravuri, pentru că „exagerarea în ele e atât de mare, încât ca tablouri de moravuri li se poate acorda numai o valoare condiţionată44, în schimb Dickens poate fi considerat „unul din cei mai mari umorişti ai literaturii universale – umor înţeles ca o însuşire izvorând din cea mai bogată plinătate a inimii” 75.

În afară de *Charles Dickens* (1906) a lui G.K. Ghesterton, care va fi obiectul unor comentarii la noi mai ales după publicarea traducerii româneşti în 1970, trebuie să menţionăm lucrarea lui Stefan Zweig, *Drei Meister: Balzac, Dickens, Dostoievski* (1920), care, pe lângă ecourile în presa noastră literară, a fost tradusă şi în română de Eugen Relgis în 1937. Recenzând, în 1927, versiunea franceză a acestei cărţi apărută în acel an, Mihai Ralea 73 semnala pentru cititorii *Vieţii româneşti* unele caracterizări ale celor trei scriitori făcute de Zweig. Balzac, Dickens şi Dostoievski erau apreciaţi de scriitorul austriac ca singurii romancieri ai secolului al XIX-lea care sunt tipuri ce se întregesc unul pe altul şi care întrunesc calităţile. cerute romancierului, aceluia care dă lumii o

expresie epică. O scurtă recenzie 77 în *Adevărul literar şi artistic* scrisă de Eugen Relgis semnala, de asemenea, apariţia versiunii franceze şi reproducea unele idei din carte.

Lucrarea lui Stefan Zweig a fost tradusă în „toate limbile continentale principale”, arată Ada Nisbet. Apreciind că deşi Zweig subliniază triumful romancierului ca umorist şi geniu vizual, Ada Nisbet este de părere că „analiza prea simplificată a lui Dickens-omul ca un tipic Biedermeier în concordanţă cu tonul de automulţumire al epocii sale a avut o influenţă neaşteptată şi în general nefericită asupra criticii de mai târziu” 78. Cine citeşte cartea îşi va da seama că, într-adevăr, multe din opiniile lui Stefan Zweig au circulat în epocă, şi nu întotdeauna în favoarea lui Dickens. Recenzia apărută în *Adevărul literar şi artistic,* de exemplu, reproduce o idee a lui Zweig că Dickens este „singurul mare poet ale cărui vederi intime coincid pe de-a-ntregul cu nevoile intelectuale ale epocii” dar că el este „prizonierul gustului comun”.

Totuşi, traducerea de către Relgis a lucrării lui St. Zweig *Trei maeştri* a contribuit la o mai bună înţelegere a lui Dickens de către publicul românesc-Această lucrare, prin studiul despre Dickens, a oferit pentru prima dată în limba română o evaluare critică mai amplă a creaţiei scriitorului englez. Nu este exclus ca ea să fi determinat în anumite cercuri un interes mai mare pentru traduceri din opera sa. În cartea lui Zweig se putea citi: „Idila e nemuritoare, pentru că ea e bucuria vieţii; ea revine, ca şi cerul albastru ce reapare după nori de furtună, ca şi eterna seninătate şi voioşie a vieţii, după toate crizele şi zdruncinările sufletului. Şi tot. astfel, Dickens va reveni totdeauna din uitarea sa, când oamenii vor fi dornici de bucurie şi voie bună, şi când, istoviţi de tragice încordări şi hărţuieli ale pasiunilor, ei vor dori să asculte muzica subtilă, plină de vrajă, a poeziei care se desprinde şi din lucrurile cele mai şterse şi mai umile” 79.

Fagin şi Leiba Zibcil este titlul unui articol din *Adevărul literar şi artistic,* semnat de G.B. Comparaţia

între cele două personaje se face aici cu gândul de a arăta că plăsmuirea unui personaj ca Fagin de către Dickens nu poate şi nu trebuie să fie atribuită vreunor sentimente antisemite: „Găsim în celebrul roman *Oliver Twist* o figură de evreu bătrân, slab, cu părul roşu şi cu nasul coroiat, cu ochi de pasăre de pradă, sordid, odios. Numele lui e Fagin. Acest Fagin este un profund scelerat. Să nu deduceţi însă că marele şi generosul Dickens a avut într-însul cea mai uşoară urmă de antisemitism. În alte romane ale lui figurează alţi evrei, virtuoşi şi demni, căci Charles Dickens ca orice spirit independent şi larg ştie că evreii, ca şi celelalte neamuri din omenire, îşi au canaliile, sceleraţii şi oamenii lor cinstiţi” 80. Într-adevăr, departe de a avea sentimente antisemite, Dickens a fost un apărător şi un prieten al poporului evreu. După cum aflăm din biografia sa scrisă de Edgar Johnson, într-o scrisoare către Eliza Davis el şi-a explicat atitudinea: „Am numai sentimente prieteneşti faţă de evrei. Totdeauna îi vorbesc de bine, atât în public cât şi în particular, şi aduc mărturia mea (aşa cum mi-o dictează conştiinţa) privind perfecta lor bună credinţă în relaţiile pe care le-am avut vreodată cu ei” 81. Înţelegem astfel de ce Dickens a fost atât de tulburat de interpretarea pe care anumiţi critici au dat-o prezenţei lui Fagin ca personificare a sceleratului în *Oliver Twist.* O replică era necesară. Poate tocmai de aceea în penultimul său roman, *Prietenul nostru comun,* găsim un grup de personaje evreieşti, cel mai remarcabil fiind Riah, un om bun şi onest, care devine victima unui cămătar creştin. Lizzie Hexam, una din eroinele romanului, află, la ananghie, ajutor şi înţelegere în comunitatea evreiască, unde e tratată cu căldură şi generozitate. Atât în scrisoarea către Eliza Davis cât şi în mărturisirea făcută ca oaspete al unui aşezământ şcolar (Westminster Jewish Free School), el şi-a precizat atitudinea faţă de evrei. Fagin apare deci ca un caz neobişnuit, ca şi acel Leiba Zibal portretizat de Caragiale. De unde concluzia exegetului: „Nu din antisemitism, aşadar, a ales autorul lui *Oliver Twist* pe Fagin al lui, ci din aceleaşi pricini psihologice

care l-au îndemnat pe Caragiale să aleagă în *Făclia de Paşti* pe Leiba Zibal... Ca şi Leiba Zibal al lui Caragiale, eroul romancierului englez se află sub ameninţarea unei morţi sigure, violente, apropiate [...] Autorul englez şi autorul român studiază aici, prin metode diferite, zbuciumul unor organisme uzate, tensiunea îngrozitoare a nervilor lor, punctul de hotar între luciditate şi demenţă, când nervii prea întinşi se rup ca nişte coarde de oţel" 82. Deşi se pot constata unele nepotriviri în această paralelă, mai ales în ce priveşte motivaţia celor două personaje, aspectele alese pentru dezbatere sunt adecvate. Printre puţinele comparaţii între scriitori români şi Dickens, cea semnată în Adevărul *literar şi artistic merită* atenţie.

Societatea „Astra", înfiinţată la Sibiu, obişnuia să organizeze conferiţe publice. La una din acestea, Horia Petra-Petrescu a vorbit despre *Mila şi compătimirea socială în literatură*83. Scriitorii au fost grupaţi după atitudinea lor faţă de această temă: parnasieni, insensibili la milă; adversari vădiţi ai milei; sceptici; comunicativi: propagatori ai milei sociale şi în cele din urmă combativii. Ultima subgrupă era împărţită în patru categorii: combativi cu glas de trâmbiţă (Björnsson, Walt Whitman), combativi dojenitori (Tolstoi, Romain Rolland, Coşbuc), combativi mai temperaţi (Dostoievski, Dickens) şi, în sfârşit, cei cu un surâs amar pe buze care totuşi nu se resemnează („de talia lui Brătescu-Voineşti"). Autorul acestor clasificări se întreba: „Cum «luptăm» în ziua de azi împotriva răului, care s-a răspândit ca o pecingine spurcată?" şi recomandă cititorilor numele scriitorilor care au susţinut prin operele lor mila şi compătimirea socială. Din literatura engleză erau menţionaţi Scott, Dickens, Ruskin, Carlyle şi Wells.

Vasile V. Georgescu, publicist din constelaţia *Vieţii româneşti,* s-a ocupat într-un scurt studiu de scopul romanului, cu aprecieri asupra contribuţiei lui Dickens la dezvoltarea acestui gen literar-Dickens, observa criticul, a posedat ca nimeni altul intuiţia omului de rând, simţind că acesta întruneşte în el calităţi ce-l fac demn de interesul

literaturii. Marele scriitor avea certitudinea sufletească a tragicului uman care îndeobşte este de o calitate superioară celui al individului izolat. „Tragicul omului de rând ţine de destin, împrumutând astfel perspectiva imensă a eternităţii.44 84 în spiritul revistei care găzduia acest comentariu, autorul insistă asupra valorii elementului colectiv în istorie, considerând că istoria e opera maselor populare, a căror viaţă „prezintă un material imens de inspiraţie literară, ceea ce au înţeles mai ales romancierii ruşi şi englezi44 85.

După cum am văzut până acum, realismul şi umanismul artei lui Dickens au fost cel mai mult în atenţia comentatorilor. Aceştia s-au oprit asupra artei lui Dickens îndeosebi din dorinţa de a desprinde din ea acele elemente care i-au permis cel mai bine scriitorului să surprindă realitatea. Tendinţa va continua, cu unele nuanţări privind trăsăturile artei lui Dickens.

Vera Panfil86, de exemplu, oferea unele informaţii biobibliografice despre Dickens, pentru ca apoi să-l aprecieze pentru romanele „de un realism zguduitor44 86, criticând însă modul în care Dickens a înfăţişat chestiunile privitoare la dragoste şi căsnicie.

Charles Dickens, scriitor realist şi romantic în acelaşi timp, cel ale cărui romane sunt ca nişte epopei şi care creează figuri mitologice a fost evocat de Silvian Iosifescu în contextul evenimentelor ce împingeau ţara noastră pe calea fascismului şi a misticii naţionaliste, fenomene împotriva cărora s-au ridicat cu curaj intelectualii comunişti şi democraţi. Era „epoca paradoxală44

În care trebuiau „demonstrate, susţinute din nou şi apărate toate adevărurile primare, toate normele etice generale umane” 87. Dickens apărea, în atenţia tinerimii intelectuale, ca un exemplu de scriitor care s-a opus iraţionalismului, variatelor forme de frustrare a individului şi a colectivităţilor organice. Sub acest unghi S. Iosifescu recomanda romanele *Documentele postume ale clubului Pickwick, David Copperfield* şi *Casa umbrelor* care sunt „monumente de vervă creatoare, echilibru şi umor,

sensibilitate şi fantezie” 88. Desigur, criticul exagerează calităţile satirice ale *Documentelor postume... atun*ci când afirmă că acest roman oferă „satira completă a întregii alcătuiri sociale engleze de la începutul secolului al nouăsprezecelea” 89 În schimb, caracterizează foarte adecvat personajul principal din care „Dickens a intenţionat la început să facă o marionetă ridicolă, dar pe care l-a transformat apoi într-un fel de Don Quijote, naiv dar foarte uman. Pickwick vine în atingere în peregrinările sale cu toate instituţiile vremii în descrierea cărora el foloseşte ironia, uneori indulgentă dar alteori tăioasă şi nimicitoare”.

La fel ca în articolul Verei Panfil, găsim şi aici atitudinea criticului modern faţă de opera lui Dickens. S. Iosifescu sesiza „unele lucruri nepotrivite cu mentalitatea şi gustul actual”, referindu-se îndeosebi la construcţia romanelor: povestiri interpolate, lungimi, artificialităţi şi acel optimism cu care se încheie aproape uniform toate romanele sale, ceea ce, spune el, „ne pare astăzi cel puţin naiv”. Toate acestea însă ar fi „lipsuri mărunte care se pierd în măreţia operei”. Obiecţiile aduse romanelor dickensiene sunt bine fondate deşi nu pot fi generalizate la întreaga operă căci povestiri interpolate există numai în două romane *(Documentele postume... şi* Nich*olas Nickleby), iar* artificialitatea nu caracterizează decât tot unele romane de început. Preferinţa lui Silvian Iosifescu se îndreaptă spre Docu*mentele postume... şi Dav*id Co*pperfield pentru* că „în vremuri tulburi ca ale noastre, e necesară uneori transpunerea într-o lume plină de un farmec inefabil, ca cea din Pickwick *sau Dav*id Co*pperfield” 90. Es*te de observat că numai acestea erau romanele disponibile, atunci, în traducere românească.

Ultimele articole comentate, scrise cu ocazia aniversării a 125 de ani de la moartea lui Dickens, nu sunt doar note ocazionale. O spune chiar Silvian Iosifescu, subliniind că „umoristul şi satiricul neîntrecut merită mai mult decât o banală pomenire, decât câteva rânduri de locuri comune”. Într-adevăr, comentând opera lui Dickens,

S. Iosifescu a surprins trăsăturile acesteia, trăsături ce îngăduie concluzia că nu avem de a face cu unul dintre acei scriitori ai copilăriei, între care se numără Contesa de Ségur şi Daniel Defoe-Făcând constatarea că Dickens este „puţin cunoscut la noi” şi că cei care îl cunosc „mai mult din auzite” păstrează o imagine deformată, dedusă din lectura în copilărie a lui *David Copperfield,* Silvian Iosifescu recomandă recitirea autorului englez la vârsta adultă, pentru a-i aprecia cu adevărat valoarea întrucât „operele sale, reunind sub forma maximă, toate calităţile epocii victoriene, sunt expresia uneia din personalităţile creatoare cele mai bogate pe care le cunoaşte literatura. I se relevă lui Dickens darul de a da viaţă personajelor, inclusiv celor secundare.

Arta de umorist a scriitorului constituie calitatea sa de seamă, „domeniul în care n-a fost întrecut”. Aceasta se îngemănează cu „o fantezie plină de neprevăzut” şi cu o vioiciune pusă în slujba unei sensibilităţi ce vibrează oricând pentru „cei umili şi nedreptăţiţi”. Dickens este un scriitor în a cărui operă „chestiunea socială e pretutindeni prezentă”, lucru oarecum firesc, deoarece creaţia lui se plasează „într-o vreme de rapidă dezvoltare a capitalismului în Anglia”, dezvoltare ce aduce cu sine, drept „corolare obişnuite, criza, şomajul, pauperismul”, tocmai acele aspecte zugrăvite de către Dickens cu răsunet imens, căci au contribuit la modificări de opinie cu repercusiuni imediate în viaţa socială. Pe lângă toate aceste calităţi, încheie criticul, „opera lui Dickens are în plus avantajul că dă cititorului o lecţie de înaltă umanitate, de caldă iubire de oameni” 91.

În *Charles Dickens şi lumea sa* Despina Ghidionescu evoca şi activitatea literară a lui Dickens, observând că scriitorul s-a ocupat de viaţa claselor de jos şi mijlocii, dar că cea mai importantă contribuţie a sa rămâne faptul că pentru prima dată copiii au devenit personaje principale în roman. Spre deosebire de alţi comentatori din epocă, Despina Ghidionescu nu găseşte la Dickens sarcasm şi ironie, ci numai spirit satiric, la care s-ar adăuga umorul

îngăduitor. Cum şi-a putut păstra totuşi Dickens această bună dispoziţie? întrebare legitimă, rămasă fără răspuns. Preţuit era scriitorul şi pentru că a descoperit şi evocat poetic Londra modernă, fiind „primul poet al claselor de jos şi primul misionar al reformei sociale, care a pătruns în colibele sumbre ale marii metropole” 92.

Aniversarea lui *Pickwick* a fost semnalată, în presa literară, în 1936 prin comentarii aplicate la acest prim roman dickensian. Într-un articol despre centenarul lui Samuel Pickwick, apărut în *Adevărul literar şi artistic,* se dădeau informaţii despre împrejurările în care a fost creat romanul, reproducându-se un portret al domnului Pickwick, realizat de Seymour, desenatorul cu care Dickens a colaborat la începutul carierei sale. Autorul articolului consideră acest roman ca „o satiră de ironie tăioasă la adresa palavragiilor, fanfaronilor, falşilor savanţi şi întregii tartuferii a societăţii din vremea sa”, observând că ironiile scriitorului „se îndreptau împotriva avocaţilor, a judecătorilor nedrepţi şi, mai stăruitor, asupra închisorii pentru datornici”. Dintre personaje Mr. Samuel Pickwick apare descris ca „tip al burghezului de mijloc, limbut reformator şi victimă în acelaşi timp a oamenilor şi instituţiilor”; apoi Tracy Tupman, „veşnicul amorezat care ia foc în fiecare clipă ca o claie de paie uscate”; August Snodgrass, „poetul bandei, dulceagul cântăreţ al seninului cerului şi al păsărelelor”; Nathaniel Winkle, „vânătorul plin de speranţe dar întotdeauna fără vânat”; Alfred Jingle este considerat „personajul cel mai comic […], actorul ambulant, întotdeauna nemâncat, care-şi reduce frazele la ultima lor expresie”. Urmează un portret al lui Sam Weller „ştrengarul Londrei”, care în povestirea lui Dickens are totdeauna „rolul cel mai frumos” În final se vorbeşte de evoluţia sau lipsa de evoluţie a acestor personaje, schimbarea cea mai semnificativă suportând-o însuşi domnul Pickwick, care suferă „în partea din urmă a operei o lentă metamorfoză, gentlemanul caraghios şi emfatic devine mai potolit şi mai stăpânit, mai simpatic decât oricând” 93.

Articole sporadice au continuat să apară în reviste şi ziare până la izbucnirea ultimului război mondial. Într-un articol comemorativ (la şapte decenii de la moarte) apărut, în 1940, în ziarul *Azi,* Ion Pas invoca autoritatea lui Chesterton, critic cu judecata rece şi cuvântul coroziv, devenit însă liric la contactul cu opera dickensiană, de o extraordinară forţă iradiantă, operă ce a sfârşit prin a anula toate reticenţele.

Informat despre pregătirile din Anglia pentru comemorarea lui Dickens, Ion Pas sublinia că ele erau făcute în ciuda situaţiei beligerante în care se găsea Anglia: „Autorul lui *David Copperfield* şi al *Aventurilor domnului Pickwick* are drept la omagiul tuturor oamenilor care găsesc în comemorarea scriitorului prilejul de a dovedi că nu au renunţat nici acum să creadă în virtuţile magice ale omenirii” În asemenea momente, evocarea bunătăţii omeneşti ce emană din paginile lui Dickens trebuia să aibă un efect salutar. Filosofia multor personaje din extraordinara paletă dickensiană putea fi rezumată prin mărturisirea: „dacă am făcut numai puţin bine, mă mândresc că am făcut mult mai puţin rău”. Este un eseu admirabil, închinat lui Dickens şi valorilor etice pe care le-a apărat, un imn de slavă pentru scriitorul care a propovăduit dragostea şi a luptat împotriva egoismului. Opera lui Dickens „a exercitat de-a lungul vremii o influenţă binefăcătoare”, opina comentatorul, punând acelaşi mare preţ pe realizarea ei literară ca şi pe sensul ei moral. „Imn al iubirii, pledoarie pentru lepădarea de egoism, opera aceasta trebuie scoasă din raft pentru a reda oamenilor moneda pe care au pierdut-o şi cu care îşi pot răscumpăra toate rătăcirile: omenia”. Influenţa pozitivă a operei dickensiene nu s-ar putea înţelege fără considerarea deopotrivă a calităţilor ei estetice şi a celor morale.

Cu aceste observaţii, ajungem la perioada contemporană a receptării critice a lui Dickens. Ar fi imposibil de trecut în revistă toate opiniile exprimate. Vom reţine însă tendinţele principale.

În această perioadă deschiderea spre valorile mari, consacrate, ale culturii universale este totală. Tudor Vianu, ctitorul comparatismului nostru contemporan, cum l-a numit Al. Dima, remarca fenomenul foarte pozitiv al angrenării intelectualului român în circuitul generos al culturii universale în primul deceniu postbelic 95. Odată cu venirea păcii şi a zorilor unei lumi noi pentru poporul român, care-şi cucerise adevărata independenţă în august 1944, scriitori ca Charles Dickens erau îmbrăţişaţi cu căldură. Aproape simbolic, primul articol dedicat lui Dickens în această perioadă şi apărut în *Viaţa românească,* în 1945, îl declara pe Dickens, chiar din titlu „un scriitor al poporului” 96.

Împrejurările de după 1944 au creat climatul necesar pentru înflorirea literaturii şi criticii literare-Promovarea valorilor perene din cultura universală în spiritul celor mai bune tradiţii democratice şi progresiste a devenit un element de program, Asimilarea marilor opere, odată cu difuzarea lor prin traducere, a presupus şi asigurarea unei exegeze corespunzătoare în spiritul materialismului dialectic şi istoric şi al esteticii marxiste.

În ce-l priveşte pe Dickens, se înţelege că în această perioadă au fost reluate unele idei mai vechi relative la realismul scriitorului, dragostea sa pentru oamenii simpli, umorul şi patosul, însă principala caracteristică o constituie îmbinarea diverselor metode critice, abordarea moralistă şi sociologică făcând treptat loc criticii structuraliste şi chiar semiotice, acordându-se atenţie în primul rând artei scriitorului.

Deşi la sfârşitul deceniului al cincilea se întâlnesc unele ezitări privind modalitatea cea mai adecvată pentru discutarea artei lui Dickens, scriitorul a fost primit cu braţele deschise şi criticii nu au ezitat să-i ratifice din nou grandoarea. Anii ’50, fiind mai productivi în traduceri, au oferit destule ocazii de a se explica cititorului fiecare nou volum, în prefeţe, în recenzii. S-au scris şi unele articole comemorative. În afară de acestea, exegeza dickensiană a înregistrat o lucrare monografică şi studii mai extinse. Se

observă un interes crescând pentru istoria receptării lui Dickens în România, precum şi pentru calitatea traducerilor care apăreau. S-au publicat bibliografii97 de traduceri şi de texte critice, ulterior corectate şi completate cu date noi. Urmărindu-se soarta operei dickensiene în România în cadrul mai larg al relaţiilor culturale româno-engleze, s-a realizat perspectiva istorică necesară pentru aprecierea traducerilor şi exegezelor. O adevărată schimbare în comentarea moştenirii dickensiene s-a produs în ultimele decenii. Anglişti şi comparatişti din diferite generaţii s-au apropiat de opera lui Dickens pentru a oferi analize din perspective noi şi interesante privind semnificaţia acestei opere în epoca noastră.

Una dintre chestiunile cele mai controversate şi în această perioadă a fost metoda sau tehnica lui Dickens, criticii oscilând între a-l numi realist sau romantic. Încă de la începutul ei, exegeza dickensiană a cunoscut această dilemă, etichetările variind de la aprecierea sa ca realist până la respingerea totală a clasificării lui ca atare. El a fost când realist, când romantic sau realist-romantic. „Tocmai pentru că întotdeauna fuzionează fantezia sa cu realismul, el salvează realismul de la deformarea sa burgheză (naturalismul) şi ni se înfăţişează ca un mare susţinător al marii tradiţii creatoare pe care triumful burgheziei a periclitat-o” 98 – ceea ce pare să ne dea în cuvintele lui Lindsay cheia problemei. Realismul său nu poate fi disociat de celălalt element, puternic întreţesut în el: fantezia care îl salvează de naturalism. Prezenţa acestui element în arta lui Dickens a fost, o vreme, încă un motiv pentru criticarea sa de către şcoala naturalistă, pe când unii critici impresionişti l-au învinuit tocmai pentru motive opuse. Adesea, operele lui Dickens erau pe pământul nimănui, întâmpinate de critici cu ostilitate şi neînţelegere

Mai rezonabilă pare să fie tentativa de armonizare a poziţiilor opuse. Este, în mare, şi punctul de vedere al criticilor români, care sunt de acord că Dickens este un scriitor deopotrivă realist şi romantic. Într-o încercare de a-l încadra pe Dickens între aceste stiluri, citim: „Oricât de

insuficient de clari şi de precişi sunt aceşti doi termeni, remarcă G.H. Ford, romanele lui Dickens pot să ocupe fără dificultate un teren intermediar între romantism şi realism”. Chiar dacă majoritatea criticilor ar fi de acord cu acest punct de vedere, discuţiile nu sunt încheiate. Este adevărat că în timp ce unele din primele romane înclină mai evident spre starea romantică, nu există nicio îndoială că spre sfârşitul vieţii sale interesul lui Dickens pentru realism era în creştere. Dickens însuşi şi-a dat seama că metoda sa era foarte departe de aceea a romancierilor realişti de la mijlocul veacului trecut şi a sesizat legătura dintre arta sa şi basmul popular. îi displăcea orice formulă care se apropia de copierea vieţii, opunându-se totodată artei care părea să se izoleze prea mult de viaţă. George Gissing considera că Dickens avea „foarte puţine puncte de contact cu şcoala noastră de strictă veracitate, de realism, oricum am dori s-o numim”, dar mai târziu el s-a explicat că „admiţând limitele sale, acceptându-le chiar cu bucurie, el era totuşi stăpânit de un simţ al realităţii absolute pentru tot ceea ce zugrăvea. Dacă s-ar fi folosit cuvântul, probabil că el s-ar fi intitulat realist” 10°. Rămâne, deci, să se precizeze ce fel de realist a fost Dickens, care, în opinia lui T. Vianu este unul din cei mai de seamă realişti englezi.

În cartea sa, *Realismul în literatură,* publicată în 1948, Nicolae Moraru îl include pe Dickens printre scriitorii realişti, găsind că până şi criticii care îi reproşează lui Dickens anumite lucruri nu-i puteau nega calitatea de a fi cunoscut realitatea101.

Opera lui Dickens străbate o întreagă epocă a societăţii engleze şi evocă variatele conflicte şi tensiuni din sânul ei, autorul descoperind totodată disocierea şi înstrăinarea omului de semenii săi şi de propria-i esenţă. Reflectarea manifestărilor răului şi cruzimii, fricii, maniei şi vinovăţiei, a sentimentului copleşitor al singurătăţii în viaţă este caracteristica ultimelor sale romane. Dickens notează următoarele asupra personajului principal John Jasper din *Misterul lui Edwin Drood:* „Devotat în mod

permanent în practicarea unei arte care-l punea într-o armonie formală, mecanică faţă de ceilalţi, care nu putea fi exercitată dacă nu s-ar fi aflat în cele mai bune relaţii formale, mecanice, cu ei, şi la unison, este ciudat să se observe că acest om nu era într-un acord spiritual sau nu comunica, în sfârşit, cu nimeni din lumea înconjurătoare”. Mulţi spun că acesta este atât portretul lui Jasper cât şi al lui Dickens şi dacă acceptăm o asemenea idee, implicit imaginea noastră despre Dickens capătă noi dimensiuni, mult mai apropiate de realitate. Deşi a încercat, el nu a reuşit să se adapteze societăţii mercantile, a cărei esenţă inumană a intuit-o perfect

Cunoscând suferinţa din fragedă copilărie şi neputând niciodată realiza o armonie deplină cu lumea din jur, Dickens a fost stăpânit toată viaţa de o perpetuă mânie şi s-a simţit solidar cu toţi cei ce sufereau şi nu se puteau bucura pe deplin de viaţă. Sunt cunoscute preocupările sale pentru soarta copiilor, în special a copiilor orfani. Lumea creată de el în anumite romane

— Mai ales în *David Copperfield* – este o lume plină de orfani, care caută mângâierea unei mame şi protecţia unui tată, căldura căminului: „Să vezi lumea populată de orfani este în sine un comentariu asupra condiţiei umane, atât într-un context universal, cât şi într-unul social” – scrie G.H. Ford.

Refuzul scriitorilor secolului al XIX-lea de a accepta valorile propriei lor clase i-a transformat treptat în cronicari ai declinului acesteia. Ceea ce Proust avea să numească autocontemplare a fost în alte împrejurări exprimat prin termeni ca „realism critic” sau „realism romantic”. Asemenea caracterizări i s-au făcut adesea şi operei dickensiene.

Monografia *Charles Dickens prieten al celor asupriţi102,* scrisă de Vera Călin şi apărută în 1951, a fost o contribuţie majoră la receptarea critică a lui Dickens în ţara noastră. Operele lui Dickens sunt tratate ca documente de viaţă socială şi apreciera sau blamarea se rostesc în raport direct cu criteriul adevărului obiectiv,

social şi istoric, oglindit în opera de artă. Aflăm din această primă şi singură monografie dickensiană românească ceva despre viaţa socială din Anglia victoriană, despre modul în care viaţa scriitorului a fost afectată de realităţile vremii. Capitolul privitor la conţinutul romanelor îi contrazice pe acei critici care ar fi încercat să creeze din vasta operă a lui Dickens imaginea unui scriitor senin şi fericit, care a iubit oamenii în general, fiind un caricaturist şi un autor de poveşti romantice încântătoare, cu soluţii finale confortabile. Unei asemenea imagini false, în monografie i se opune scriitorul realist şi satiricul vehement al ordinii burgheze. Neînţelegând pe deplin fenomenele vieţii şi îngrozit de o societate care refuză cele mai elementare drepturi legate de condiţia umană, scriitorul se refugiază în trecut, o afirmaţie care se cere corectată. În romane ca *Dombey şi fiul, Casa umbrelor, Timpuri grele, Mica Dorrit* şi *Prietenul nostru comun* Dickens face anatomia societăţii contemporane cu el.

Că această monografie a avut un rol semnificativ în formarea unei anumite imagini despre romancierul şi povestitorul englez rămâne un lucru neîndoielnic, pentru că ea a servit multor generaţii de cititori şi îndeosebi elevilor şi studenţilor ca una din puţinele surse de informare despre autor în limba română – Credem chiar că deşi sub aspectul exegezei această lucrare nu se ocupă în suficientă măsură de arta lui Dickens – doar arta portretului s-a bucurat de atenţie – rolul ei nu a fost lipsit de importanţă pentru receptarea ulterioară a scriitorului în ţara noastră. Prin ea se atrăgea atenţia asupra unui scriitor cu un mesaj umanist, cu o operă în care se regăseau virtuţile oamenilor simpli din popor. Toate acestea au stimulat preocuparea editurilor şi publicaţiilor literare de a-l face cunoscut prin traduceri şi comentarii. Imaginea despre Dickens ca scriitor şi artist al cuvântului s-a putut contura însă mai bine din alte studii şi articole care s-au ocupat de elementele intrinseci ale artei, fără a neglija desigur şi alte aspecte importante.

Opera lui Dickens face obiectul câtorva consideraţii

ce merită semnalate, în cursul de literatură universală tipărit de Clio Mănescu la Universitatea din Timişoara.

Comentarea operei lui Dickens se opreşte mai întâi asupra originii mic-burgheze a scriitorului care ar fi determinat „tonul idilic şi încercarea de rezolvare a unor probleme complicate prin utopice acte de filantropie”, intenţia sa fiind de a prezenta viaţa „în lumina unor idealuri generoase, dar oarecum utopice”. Deşi se precizează că implicaţiile sociale sunt prezente în aproape întreaga activitate de romancier a lui Dickens103 şi că „romanele sale ne oferă o imagine destul de autentică a Angliei victoriene11, se revine cu corectivul că „realismul operei lui Dickens rezultă mai puţin din înfăţişarea exactă a societăţii cu toate sectoarele ei – aşa cum se întâmplă la Balzac – cât în realizarea unei atmosfere, care se desprinde din realitatea epocii şi care este adecvată filosofiei dickensiene44 104.

Dickens este însă pus de Zoe Dumitrescu-Buşulenga alături de scriitorii mari ai lumii, ca Balzac sau Tolstoi, care „au făcut, cum se spune, concurenţă stării civile şi au dat naştere unor lumi durabile şi mereu impresionante prin coerenţă şi adevăr în orice moment al istoriei44 105. Într-un eseu despre surorile Brontë, după ce arată că Dickens reuşeşte „o fabulaţie inepuizabilă, scoasă din observaţia atentă, exactă a societăţii contemporane, îndreptată mai cu seamă înspre spectacolul nefericirii multora dintre cei umili44, Zoe Dumitrescu-Buşulenga scrie că „dragostea de oameni, mereu vie la romancier, face ca latura accentuat critică a operei sale să fie dublată de aceeaşi tradiţională intenţie moralizatoare pe care n-o poate ascunde decât cu rara lui putere de construcţie de tipuri şi împrejurări extraordinar de variate, aproape caleidoscopice. Sub specia moralizării, ţin locul întâi, ni se pare, în creaţia dickensiană, emoţionantele povestiri de Crăciun, pline de atmosferă englezească tradiţională şi în special de voinţa de a convinge pe cei răi să devină buni44 106.

Al. Philippide a sesizat o apropiere ce se cere

remarcată aici între realismul englez şi cel rus, mai ales privind intenţia moralizatoare. Comparând *însemnările unui vânător* de Turgheniev şi romanele dickensiene, poetul şi eseistul Al. Philippide scria: „Istoricii literari englezi afirmă că romanele lui Dickens au contribuit la reforme sociale în Anglia. Mai aproape de realismul rus, realismul englez se distinge totuşi prin alte trăsături, în primul rând prin psihologism, printr-un simţ ascuţit al individualităţii şi prin tratarea chestiunilor de morală, tratare care de altfel nu lipseşte nici din realismul rus4410T.

Rareori s-a scris un comentariu de oarecare anvergură despre realism în arta romanului fără ca Dickens să nu fie luat ca un punct de referinţă, ca un termen de comparaţie. În studiul ei despre realism, Ioana Creţulescu scrie că, evident, în ceea ce priveşte romanul englez, întâiul reprezentant, şi unul din cei mai importanţi ai realismului, este Dickens „cu infinita nuanţare a existenţelor apăsate de suferinţă, pe care o înfăţişează printr-un stil pe cât de delicat pe atât de purtător de tenebre” 108. În această privinţă, a stilului, vom menţiona aici unele trăsături ce se leagă de discuţia despre realism- Prin mânuirea resurselor limbii, arta lui Dickens realizează o putere hipnotică. Suntem atraşi cu putere în lumea sa, care adesea nu se aseamănă cu lumea reală, ca să ni se amintească chiar mai mult de realitatea concretă şi palpabilă. După opinia lui Teylor Stoehr „Combinaţia de tehnici care susţine dar şi dărâmă versimilitudinea artificială produce o impresie ciudată a unei lumi «supranatural de naturală» şi conformă vieţii aşa cum un coşmar pare să fie conform cu viaţa” 109. Exagerarea, disproporţionarea, intensificarea sau ceea ce s-ar putea numi „deformarea” realităţii se constituie ca o parte esenţială a creaţiei dickensiene fără ca această deformare să dăuneze recunoaşterii de către cititor a realităţii. Chiar în viaţă se întâmplă lucruri care pot să pară cu totul improbabile şi adesea adevărul este mai ciudat decât ficţiunea.

Liliana Teodoreanu vizează, în eseul *Romanticul Dickens,* apărut la două decenii după monografia amintită, răstălmăcirile rezultate dintr-o lectură eronată, în care, cum s-ar spune, nu se vede pădurea din cauza copacilor. Scriind despre „romanticul Dickens”, autoarea se delimitează faţă de unele explicaţii făcute pe temeiuri sociologice, psihologice şi psihanalitice. Este adevărat că Dickens respinge explicaţiile sociologizante „ca false, fiindcă ura realismul sec, lipsa de fantezie şi de sentiment tot atât de mult ca şi scriitura exclusiv tezistă”, dar credem că dacă Dickens „a proclamat nu o dată drepturile imaginaţiei”, aşa cum foarte corect subliniază Liliana Teodoreanu, nu putem pune la îndoială realismul operei dickensiene. De altfel, chiar autoarea acestui eseu clarifică problema în sensul că „binefacerile imaginaţiei” se împletesc la Dickens „cu observaţia realistă”.

Eseul acesta, apărut în revista *Familia* susţine, în fond, necesitatea de a se revedea unele formulări vulgarizatoare despre realismul dickensian, formulări care inevitabil îi datează opera: „Ar fi tot atât de greşit să ignorăm aspectul romantic, imaginativ şi emoţional al percepţiei artistice la Dickens, socotindu-l doar un zugrav realist al timpului său, cum ar fi să negăm valoarea poetică a operei shakespeariene” 110. Dickens-realistul nu-i este opus lui Dickens-romanticul, observă Liliana Teodoreanu, care precizează că „în această neobişnuită îmbinare între binefacerile imaginaţiei şi observaţia realistă stă marea şi originala artă a romancierului”, la care am putea adăuga completarea că elementul romantic nu a diminuat nicicând impresia larg răspândită că Dickens este, în esenţă, un scriitor realist. De fapt, chiar Liliana Teodoreanu scrie că „cu toate că a folosit întreaga recuzită romantică”, precum şi „cele mai banale elemente ale povestirilor gotice”, Dickens a izbutit, „paradoxal, să dea imagini veridice ale societăţii engleze a secolului său şi să-şi câştige faima de mare scriitor realist” m. Dacă într-o vreme s-a neglijat latura romantică a operei dickensiene, se cunosc şi cazuri când, la cealaltă extremă, s-a spus că Dickens este un

romantic. O operă literară nu poate fi întotdeauna inclusă cu uşurinţă într-un curent, o metodă sau un stil, din dorinţa de a face unele clasificări simple şi clare sub un singur termen atotcuprinzător. La Dickens a fost multă vreme cel mai bine sesizat realismul său, atât pentru că acesta există neîndoielnic, cât şi pentru că lectorii erau înainte de toate interesaţi de ecourile vieţii reale în opera sa, neglijând sau trecând deocamdată cu vederea trăsăturile romantice. În orice caz el a fost receptat în ţările europene ca scriitor realist112.

Contrastul dintre teorie şi practică în cadrul realismului a fost relevat de René Wellek, care distinge, în acest curent, două categorii de producţii literare – inferioare şi superioare; „în producţiile lui inferioare, realismul a căzut totdeauna în jurnalism, elaborare de tratate, descriere ştiinţifică, pe scurt în nonartă; în producţiile lui superioare, la cei mai mari scriitori realişti, la Balzac şi Dickens şi la Zola, el şi-a depăşit totdeauna teoria: a creat lumi ale imaginaţiei” 113 Tot Wellek ne atrage atenţia că în *Poetica* sa Dilthey exemplifică idealizarea sau intensificarea prin descrierile hiperbolice ale lui Dickens, romancierul englez apărându-i lui Dilthey drept creatorul mult mai mare chiar decât Balzac, „imaginativ şi chiar halucinant al unei lumi poetice care oferă totuşi o cheie a realităţii” *iU.*

În bună măsură s-a ajuns şi la noi la o nouă perspectivă asupra realismului, admiţându-se că fantezia este chiar un ingredient bine venit, cum se înţelege şi din următorul comentariu al lui Edgar Papu, foarte adecvat pentru caracterizarea realismului dickensian: „De multe ori, elementele fantastice sau încă neexplicate care luate izolat nu au nicio valoare, prinse în contextul unui roman realist se aprind de o iradiere inedită şi departe de a dăuna realismului, îl accentuează, îi creează perspective unitare sau îi ridică amploarea” 115. Z. Ornea consideră că şi atunci când artiştii plăsmuiesc o metarealitate, ei păstrează impulsurile specifice spaţiului istoric din care au descins, arta posibilului şi a fantasticului prelungind, de

fapt, pe aceea a realului şi a cotidianului116.

Este interesant de observat că de când Daniel Masson a făcut comparaţia între Dickens şi Thackeray117, criticii au dezbătut mereu natura realismului celor doi scriitori, concluzia fiind, în cele din urmă, în privinţa lui Dickens, cea din 1859 a lui Masson care a sesizat natura poetică a geniului dickensian. Se poate afirma că declinul naturalismului şi al realismului în cele mai rigide forme ale lor a dus la o creştere a interesului pentru romanele lui Dickens în perioada mai recentă.

Despre Dickens s-a scris adesea ca despre un sociolog care propune adevăruri despre societatea vremii sale. Or, el n-a fost nici sociolog şi nici filosof, cu toate că în opera sa găsim multe adevăruri despre societate. În acelaşi timp, afirmaţia lui G.H. Lewes, că gândirea este absentă din opera lui Dickens, a fost mai mult decât infirmată de cei mai diverşi exegeţi ai scriitorului.

Gândirea lui este aceea a unui artist care nu numai că „simte” şi „intuieşte11 marile adevăruri ale vieţii, dar în mod constant sondează condiţia umană, prin toate mijloacele pe care arta i le pune la îndemână. Profunzimea gândirii sale nu ni se dezvăluie la o lectură superficială, ci printr-o atentă evaluare a elementelor care compun viziunea sa asupra lumii, în care simbolurile şi personajele joacă un rol important.

Întrucât latura artistică a operei lui Dickens a fost cel mai adesea criticată – nu fără temei în cazul unora dintre romanele sale – este bine să ne îndreptăm atenţia tocmai spre această latură şi s-o privim prin prisma universului mai mult sau mai puţin unitar de fiinţe şi lucruri create de scriitor. Pentru că, aşa cum arată Lucien Goldman, „există o coerenţă internă a unui ansamblu de fiinţe vii într-o operă literară; această coerenţă face ca ele să constituie totalităţi ale căror părţi pot fi înţelese una prin alta şi mai ales prin structura ansamblului” 118.

Angus Wilson, autor al câtorva romane reprezentative pentru configuraţia literaturii engleze din ultimele decenii, convins că „scriitorului îi revine o misiune

socială de prim ordin” şi anume „aceea de a distinge şi înregistra vibraţiile epocii sale”, afirma într-un interviu că el s-a ataşat de Dickens pe care îl consideră „un cronicar sârguincios al lumii britanice, dar şi un fantezist, în felul său, un umorist cu flegmă” 119. Cât priveşte poziţia lui Dickens în literatura universală, Angus Wilson nu ezită să precizeze că îl socoteşte „egalul lui Dostoievski, al lui Zola, Shakespeare şi Balzac”. îmbinarea între didacticism şi poezie în opera lui Dickens, atât de evidentă, nu şi-a găsit întotdeauna explicaţia cea mai convingătoare

Unul dintre cei mai remarcabili traducători şi comentatori ai lui Dickens în ţara noastră, Mihnea Gheorghiu, a contribuit în anii ’50 la o mai bună conturare a perspectivei din care se cer abordate problemele creaţiei dickensiene. Două din culmile literaturii engleze l-au atras îndeosebi: Shakespeare şi Dickens, de care s-a apropiat mai întâi traducându-le din operă. În 1955, sub titlul *Amintirea lui Dickens,* Mihnea Gheorghiu face primele evaluări critice privind receptarea lui Dickens în ţara noastră. La acea dată el a putut scrie că „cititorii români au la îndemână, în traduceri de bună calitate, câteva din operele lui cele mai bune, începând cu acelea de debut (în special neuitatele *Documente postume ale clubului Pickwick)* şi culminând cu admirabila satiră de amploare *Martin Chuzzlewit,* recent apărut” 12°. Acest articol a fost scris pentru a marca a 85-a aniversare a morţii scriitorului şi urmărea să informeze cititorii despre Dickens, a cărui amintire „rămâne vie pentru că nu se poate să nu te laşi fermecat de marea lui umanitate. Poate că aceasta este cea dintâi condiţie a nemuririi” 121.

Sub titlul *Dickens un scriitor popular,* Mihnea Gheorghiu se ocupă şi de receptarea lui Dickens în România în contextul mai larg al raporturilor cu literatura engleză. Criticul vede o semnificaţie deosebită în faptul că pătrunderea unor opere majore din această literatură a coincis cu anumite evenimente cruciale din istoria poporului român în secolul trecut. Astfel, se constată că Byron şi Shelley au atras atenţia intelectualilor progresişti

încă din timpul reprimării tragice a revoluţiei lui T. Vladimirescu, iar Shakespeare a intrat la noi sub steagul luptei împotriva tiraniei, prin drama istorică *Julius Caesar* în epoca lui Nicolae Bălcescu, pe când Dickens a pătruns în România pe poarta deschisă valorilor progresiste ale lumii de către *Contemporanul* din secolul trecut şi de presa muncitorească După o privire diacronică asupra etapelor mai importante ale receptării prin traduceri, adaptări, studii, articole, Mihnea Gheorghiu discută despre popularitatea romancierului în contemporaneitate, dovedită de numărul mare de exemplare în care au apărut romanele traduse după! 944 122.

În studiul *De vorbă cu Dickens,* apărut în volumul *Orientări în literatura străină,* cuprinzând studii de literatură universală închinate mai ales scriitorilor englezi, Mihnea Gheorghiu insistă asupra specificului artei dickensiene, axând discuţia pe constatarea că în Dickens trebuie să vedem „nu numai pe devotatul prieten al asupriţilor din veacul trecut, dar şi pe scriitorul de mare talent, care s-a consacrat progresului neîncetat al umanităţii14123. Viaţa lui Dickens e caracterizată ca fiind una de neîncetată muncă artistică pe toată durata ei. O comparaţie cu Balzac ne dă o idee despre etalonul pe care criticul îl aplică creaţiei lui Dickens. El vede în cariera literară a scriitorului englez „aceeaşi laborioasă şi pasionată aplecare asupra vieţii omeneşti pe care, în literatura mondială, o aflăm la Balzac, creatorul *Comediei umane”* 124. Despre lumea dickensiană se afirmă că „are o neasemuită vitalitate11, că e un spectacol variat, multicolor, în care predomină emoţia, umorul. „Furnicarul figurilor omeneşti ce o populează nu este inform11 125. Apoi Pecksniff din *Martin Chuzzlewit* este „un Tartuffe englez11, Micawber din *David Copperfield* este omul mereu fără noroc, care persistă în oportunismul său, Scrooge din *Un colind de Crăciun* este avarul ce poartă cu sine revelaţia calităţilor umane.

După opinia lui Mihnea Gheorghiu, Dickens nu urmează un sistem şi nici nu îşi impune reguli de

observaţie, cu alte cuvinte el nu are o metodă clară, singura „metodă11 care i s-ar putea atribui fiind preocuparea permanenţă pentru comic şi pateticul sentimental. S-ar părea că exegetul este preocupat şi se entuziasmează de primele romane. El subliniază că arta lui Dickens are calitatea de a rezista oricăror exigenţe: „Dar nicio analiză, fie ea cât de necruţătoare, nu poate nega calitatea profund umană a artei cu care acest prestigios povestitor înlănţuie procedeul [comicul şi pateticul sentimental – n-n.] cu realitatea şi adevărul, nu-i poate nega facultatea de a domina materialul imens pe care îl mânuieşte, într-un cuvânt disciplina lucrului său de o atât de rară delicateţe1112G.

Spontaneitatea este considerată şi de Clio Mănescu un element pozitiv în arta lui Dickens. Nu se recunoaşte însă o evoluţie în această artă şi „nici nu s-ar putea întâlni în ea semne de erudiţie sau de rafinament produs de o bogată cultură11 m. Fruct al unei intuiţii şi al unei observaţii care scoate în evidenţă esenţialul, arta lui Dickens „nu este în niciun caz rezultatul unei elaborări laborioase, nici nu poartă semnele respectului pentru o riguroasă disciplină a creaţiei11128. I se reproşează, de asemenea, romancierului o tehnică uneori deficitară a compoziţiei romanului şi o lipsă de adâncime a psihologiei personajului.

După enumerarea acestor minusuri se spune că „dincolo de aceste scăderi, romanele lui Dickens rămân inegalabile în prezentarea poetică plină de seninătate a vieţii mărunte într-o perspectivă luminoasă, la baza căreia se găseşte convingerea naivă, dar totuşi reconfortantă, că binele nu poate decât să învingă14129. Tonul sentimental, patetic, procedeele desuet romantice (ca „preferinţa pentru fantome, fiinţe supranaturale, apelul la mister, atmosfera conspirativă44) constituie „indiscutabil partea caducă a operei marelui prozator44.

Ediţia românească a cărţii lui Evghenie Lann130 despre Dickens trebui menţionată aici ca un exemplu al contribuţiei pe care traducerile de lucrări critice şi

biografice au avut-o la diseminarea informaţiilor şi a unei mari varietăţi de opinii despre scriitor. O altă traducere este lucrarea lui Pierre Daix, *Şapte secole de roman* 131, în care un capitol se ocupă de Dic –, kens. Recenzând monografia lui Lann în *Iaşul nou,* Constantin Ciopraga reţinea câteva idei deosebit de valoroase, apreciind ca interesantă constatarea că, pentru a fi pe placul publicului, Dickens face concesii, complică intriga la infinit, neglijează compoziţia şi tematica iniţială132. Cartea lui Lann oferă „un portret fidel al omului Dickens44, alături de „o privire de ansamblu asupra operei scriitorului şi a epocii respective. Îl vedem pe Dickens ca scriitor, soţ, tată, prieten, cetăţean44 133.

În afară de comentariile lui Mihnea Gheorghiu din *De vorbă cu Dickens,* s-a scris, în mod surprinzător, destul de puţin despre umorul dickensian. Tudor Vianu a făcut însă precizarea că la Dickens nu mai întâlnim comicul tradiţional, ci umorul, acel „râs amestecat cu stimă şi iubire44 134, a cărui prezenţă în literatură a fost marcată mai întâi de Don Quijote al lui Cervantes.

Reflectând asupra comicului dickensian, Ion Ianoşi, critic şi estetician cu valoroase contribuţii la caracterizarea configuraţiei estetice a romanului modern, găseşte că acesta este inferior sarcasmului autorului *Bâlciului deşertăciunilor,* dând impresia de a fi „prea blând, înţelegător, descrescând de la satiră la umor, de la demascare la moralizare, de la adevărul sever la idilă” 135. Probabil Ion Ianoşi îl are în vedere pe Dickens din primele romane sau din *Marile speranţe,* deoarece în majoritatea romanelor târzii Dickens nu mai îndulceşte amarul vieţii zugrăvite, iar sarcasmul său este unul din cele mai biciuitoare din epocă. De altfel, Ion Ianoşi nu vede niciun neajuns în trecerea lui Dickens de la comedie la umor. Înţelegerea vie de către Dickens a sorţii mizere a asupriţilor şi simpatia caldă pentru ei constituie calităţile care-l ridică pe Dickens „deasupra celorlalţi romancieri ai timpului14. În plus, în operele cele mai reuşite Dickens zugrăveşte „o imagine largă a Angliei acelor timpuri, o

imagine în care sunt cuprinşi deopotrivă supuşii şi asupritorii”, iar romanele în care există această lărgime epică reprezintă „o importantă realizare a romanului universal” 136.

Exegeza dickensiană din ţara noastră a beneficiat în această perioadă de aportul substanţial al angliştilor, între care s-a remarcat contribuţia valoroasă şi deosebit de oportună adusă de Ana Cartianu, multă vreme titulara catedrei de engleză de la Universitatea din Bucureşti şi specialistă în literatura victoriană. Studiile şi eseurile să>e despre Dickens, incluse ulterior în volumul *Eseuri de literatură engleză şi americană,* publicat în 1973, au adus la zi exegeza dickensiană de la noi prin tehnicile moderne de analiză.

Preocupată să sondeze universul lui Dickens prin prisma gusturilor şi criteriilor de apreciere ale cititorului modern, Ana Cartianu procedează cu multă subtilitate şi fineţe când, fără să tăgăduiască existenţa unor aspecte de structură mai puţin reuşite în romanele lui Dickens, insistă asupra lor, adoptând poziţia cititorului modern, sceptic, pentru ca apoi, sistematic şi persuasiv, să dezvăluie existenţa, dincolo de aparenţe, a resorturilor ascunse care-i asigură romanului vitalitatea şi atracţia specială. Romanul dickensian, luat în totalitate sau în parte, lasă cititorul modern nedumerit din cauza caracterului său eterogen: „Creaţia viguroasă convieţuieşte cu melodrama ieftină, umorul gras cu idealizarea şi sentimentalismul, originalitatea de concepţie şi exprimare stă alături de convenţia literară şi predica morală” 13T. Fără a încerca să-l apere pe Dickens pentru impurităţile operei sale, „impurităţi” care nu o dată i-au asigurat însă succesul de public, Ana Cartianu pune în lumină trăsăturile pozitive destul de pregnante pentru a compensa erorile de suprafaţă deplânse de cei cu gusturi mai sofisticate. Fiecare roman dickensian este transformat într-o „prezentare panoramică” a epocii sale şi a umanităţii în general. Lumea este făcută dintr-o diversitate de oameni şi caractere, de lumini şi umbre. Lumea înseamnă mişcare,

dinamism, în ea se râde şi se plânge, iar tragicul şi sublimul se învecinează cu grotescul şi ridicolul: „Precursor al modernilor, Dickens percepe elementul grotesc, cum şi absurditatea existenţei [...]. Dar absurdul şi grotescul nu sunt tratate tragic, ci acceptate de realistul Dickens ca aspecte fireşti ale vieţii” 138. A crea, în limitele unui roman, o asemenea imagine a lumii, a-l face pe cititor să simtă adevărurile existenţei, fără a le exprima sub forma unor concepte, înseamnă a mânui mijloacele artei celei mai sugestive, care acţionează simultan asupra tuturor facultăţilor cititorului, obligându-l să reacţioneze într-un fel sau altul şi, nu în ultimă instanţă, să reflecteze. Întrebându-se ce caută Dick în Davi*d Copperfield, Ana* Cartianu se referă la câteva dintre cuvintele acestui „simplu” inofensiv („— ... Am să-ţi spun ceva, a urmat cu glas scăzut, dar n-aş vrea să repeţi acest lucru: Lumea a înnebunit. E un balamuc, băiete, mi-a zis, râzând cu poftă...”) pentru a comenta: „Prin această răsturnare de valori Dickens ne pune pe gânduri, sugerează subtil relativitatea valorilor umane sau, mai bine-zis, restabileşte valoarea nevinovăţiei, a bunătăţii şi a veseliei, în contrast cu – «virtuţile» – unei societăţi dure şi utilitariste, în care nu e loc pentru Dick cel excentric” 139.

Misterul învăluie originea multor personaje în romanele dickensiene şi acţiunea pluteşte adesea într-o atmosferă ce aminteşte de romanul poliţist; ca un demiurg, creatorul dispune de puterea de a face lumină.

Ocupându-se de implicaţiile unui asemenea amestec auctorial în destinul protagoniştilor, Ana Cartianu accentuează asupra notei subiective din „happy-end” urile dickensiene arătând că spre deosebire de romanul existenţialist, care începe şi se încheie în mister, Dickens „rezolvă întotdeauna toate misterele fabulaţiei introducând ordine în haos, creând o suprarealitate după inima sa” 140. Dacă o asemenea ordine contravine metodei realiste, nu se poate exclude totuşi interpretarea că o tratare diferenţială a sfârşitului în comparaţie cu direcţia iniţială a tramei narative, impunerea de către autor a unei

„suprarealităţi” care era pe placul inimii sale (şi în deplină concordanţă cu logica basmului şi chiar cu legea dezvoltării sociale) constituie totodată una din convenţiile apreciate de marea masă a cititorilor.

Deşi adesea condamnate, atrăgea atenţia şi comparatistul Edgar Papu, „happy-end”-urile romanelor dickensiene nu trebuie văzute ca o latură facilă, convenţională, pentru că „ideea de *happy-end* nu poate fi compromisă decât cel mult într-un registru strict şi limitat de observaţie” 141. Edgar Papu lărgeşte cadrul comentariului prin introducerea în discuţie a unor opere majore din literatura lumii şi conchide că „a osândi procedeul «happy-end»-ului într-o operă de avântată poezie echivalează cu proscrierea din circuitul universal a *Rāmāyanei,* a *Eneidei,* a *Divinei Comedii,* a *Furtunii,* a lui *Faust,* a lui *Război şi pace.* Pe plan metafizic, unde se înfruntă lumina cu întunericul, acest sfârşit cuprinde genuina aspiraţie umană de la baza mitului, a basmului, a cosmogoniilor”. Arta revoluţionară a lui Dickens constă în aceea că în ciuda „happyend”-urilor, de cele mai multe ori forţate, cititorul îşi dă seama că structural nu s-a schimbat nimic în restul societăţii în care valorile umane sunt subordonate banului, intereselor egoiste ce dau naştere înstrăinării şi dezumanizării. El realizează totul nu printr-o disecare ştiinţifică, ci prin răsturnarea proporţiilor normale, prin îmbinarea realului cu fantasticul, prin alegorie şi simbol, îmbrăcând totul într-un umor care va colora personajele, situaţiile şi acţiunea. Albérès sublinia că „universul lui Dickens e o lume simbolică, făcută pentru a provoca un sentiment precis. Ea se bizuie pe compasiune, nu pe studierea societăţii londoneze. Acolo se joacă o dramă, totdeauna aceeaşi, ca şi la Anouilh, care e drama dickensiană” 142.

Contribuţia lui Dickens la dezvoltarea romanului în secolul al XIX-lea trebuie căutată nu în aspectele superficiale de structură, ci tocmai în ceea ce a putut să dăruiască artei narative acest „sensibil şi fin observator, înzestrat cu fantezie inegalabilă, maestru al sugerării

esenţelor nevăzute, artist al cuvântului şi stăpân al ritmului” 143, cum îl caracterizează Ana Cartianu. Dacă Dickens ar fi fost doar un cronicar al vremii sale şi nu artistul capabil să deducă generalitatea din cazurile particulare observate, iar prin fantezia imaginaţiei şi sugestivitatea limbii să-i confere fiecărei situaţii calitatea de a fi o metaforă pentru toate situaţiile analoage şi repetabile, el nu ar fi rămas atât de apropiat generaţiilor următoare. Arta lui Dickens, insistă exegeta, este principala calitate care ni-l apropie ca scriitor şi numai aceasta face ca el să aibă semnificaţie pentru noi ca cronicar al vremii sale şi totodată ca gânditor şi creator preocupat de problemele omului modern

Analiza aspectelor de structură în romanele de maturitate (dintre care se aleg pentru discuţie *Cosa umbrelor, Mica Dorrit şi Prietenul nostru comun*) îi prilejuieşte Anei Cartianu o subliniere pe care am dori-o remarcată în legătură cu arta lui Dickens: „Examenul straturilor de suprafaţă şi al celor profunde este redat printr-un sistem de imagini poetice, de simboluri care marchează interferenţa între concret şi artă, acel proces de transmutare a observaţiei directe, a preocupărilor sociale şi filosofice în creaţia artistică” 144. Dickens creează o imagine, sau mai bine zis o serie întreagă de imagini pline de sugestivitate despre om şi mediul său social şi moral. Contemplându-le, cititorul va fi pus pe gânduri, mai întâi în legătură cu contemporaneitatea lui Dickens şi apoi chiar cu sine însuşi, cu propriile sale opţiuni etice şi morale: *„Casa umbrelor, Mica Dorrit, Prietenul nostru comun,* trei romane atât de umane, atât de profunde ca sens şi de complexe ca structură, încât ne-a pus, poate, pe gânduri pătrunderea şi seriozitatea cu care Dickens îşi analizează contemporaneitatea. El se serveşte de imagini ambigue şi uneori sinistre, asemănătoare cu cele ale artei contemporane” 145. Pentru fiecare dintre aceste romane Ana Cartianu sesizează sistemul de structurare a imaginilor, în care părţile au proprietatea de a se ordona şi de a căpăta însuşiri sporite prin

contiguitate. Reprezentative prin ele însele, odată ce sunt asamblate, aceste imagini acţionează în direcţia formării unei impresii covârşitoare despre toată societatea şi membrii ei.

Romanul *Misterul lui Edwin Drood,* numit de Ana Cartianu „un roman de criză”, „o simfonie neterminată”, este considerat creaţia dickensiană care putea să marcheze începutul unei maniere cu totul diferite în scrisul său. Este „o sinteză între romanul din tinereţe şi cel de maturitate, sinteză realizată cu o nouă intensitate de viziune şi structură” 146. Departe de a fi un roman autobiografic în sensul lui *David Copperfield, Misterul lui Edwin Drood* poate fi ceea ce Ana Cartianu numeşte un „roman personal”, pentru că scriitorul, sub imperiul unui zbucium interior, al unei perplexităţi şi al căutării de certitudini, face o incursiune nu în structurile sociale, ci în labirinturile sufletului uman: „Este, cred, cel mai personal şi cel mai îngândurat, cel mai derutant şi cel mai poetic roman dickensian; iar aspectul său neterminat prelungeşte dincolo de moarte înfruntarea între autor şi caracterul aleatoriu al vieţii, între el şi misterul sufletului omenesc” 147. Din multele idei desprinse de Ana Cartianu din acest roman mai redăm o concluzie importantă la care această analiză conduce hotărât: „Pentru realistul Dickens, istoria nu mai are poezie, crezurile sunt golite de sens, iar oamenii sunt bătuţi de toate vânturile” 148. Concluzie deloc optimistă despre condiţia umană în perspectivă istorică.

Tot asupra artei din romanele târzii s-a oprit şi Monica Botez într-un comentariu privind subînţelesurile sau „curentele subterane” 149 din romanele târzii, considerate „structuri simbolice cu o vastă arie de cuprindere” şi totodată un tablou veridic al societăţii victoriene. Monica Botez consideră că „romanele târzii ilustrează discrepanţa între ideile sale despre omenire şi trista realitate din jur, şi refuzul său de a renunţa la idealurile sale umaniste [...] Dickens redă imaginea unei lumi în care individul izolat în propriile sale interese

materiale este complet indiferent faţă de semenii săi” 15°. Simbolurile din perioada târzie sunt văzute ca produsul unei tehnici conştiente, scriitorul recurgând la simboluri pentru ca indirect şi discret să dezvăluie adevărata faţă a societăţii timpului său, devenind astfel un precursor de seamă al tehnicii literare din secolul XX. Romanele lui Dickens se sfârşesc fericit în aparenţă, sublinia Monica Botez, pentru că Dickens, în dragostea sa înnăscută pentru omenire, nu putea să vadă înfrângerea umanităţii şi generozităţii în câteva notaţii asupra construcţiei romanelor dickensiene şi a sugestiilor care se desprind pentru viitorul epicii Adrian Marino atrăgea atenţia că „se ştie relativ puţin că Dickens este unul din creatorii romanului modern în fascicole. Teoriile despre «moartea» – şi perimarea epicului îmi apar, încă odată, puerile. Succesiunea şi naraţiunea evenimentelor reprezintă, mai presus de orice, o realitate şi deci o necesitate obiectivă, psihologică, spirituală şi mitologică. Sufletul uman are nevoie, în continuare, de scenarii epicomitologice de participare «eroică» – şi de visare” 151.

În cele 18 volume în care sunt cuprinse scrierile lui Dickens, vom face în primul rând cunoştinţă cu lumea personajelor sale, cu infinita sa varietate şi multiplele sale forme: „Forţa lui Dickens constă în zugrăvirea personajelor într-o manieri de intensă simplificare poetică ce le face în acelaşi timp embleme sociale, simboluri emoţionale şi indivizi bine conturaţi pe plan vizual. Aceasta este metoda aşa-numitei «caricaturi» pentru care a fost desconsiderat de intelectualii subtili şi naturaliştii filistini şi de cei pentru care «psihologia» – înseamnă introspecţie” 152 – scria Jack Lindsay.

Multe controverse aprinse au suscitat întotdeauna personajele dickensiene, şi pe bună dreptate. În primul rând ele sunt numeroase. Însă metoda lui Dickens de a popula romanele cu o infinitate de tipuri şi caractere atât de diverse, din cele mai felurite medii şi ocupaţii, cu particularităţi ale fizionomiei, vorbirii şi gestului ce formează un repertoriu inconfundabil în literatura

universală i-a conferit operei sale calitatea de a. fi o lume de sine stătătoare, pe cât de apropiată de viaţa reală tot pe atât de ciudată şi ireală. Pe lângă chestiunea artei portretului la Dickens, comentatorii au încercat şi o sondare în adânc, pentru a vedea dacă aceste fiinţe trăiesc sau sunt doar nişte figurine de ceară, creaţii mecanice.

După opinia lui Miyoshi, există un avantaj demografic în metoda lui Dickens de a avea o mulţime de oameni în cărţile sale: „În loc să întrunească aspecte din mai mulţi indivizi într-un personaj «rotund» –, el deformează un individ în două sau mai multe personaje paralele sau contrastante. Astfel viziunea eroică tot mai serioasă a lumii este contrapunctată de viziunea ironică tot mai serioasă a lui Sam Weller” 153.

Într-un volum de eseuri publicat în 1946, S. Iosifescu154 consacră unul şi lumii lui Dickens. Afirmând că romanele dickensiene au soliditate şi o clară existenţă artistică, el constată că personajele dickensiene comportă simplificări psihologice care poartă gândul la simplitatea unidimensională a eroilor de basm. Dar, ţine să precizeze criticul, în ciuda faptului că sunt caractere cu o singură nuanţă, ele totuşi trăiesc atât de intens încât le recunoaştem adesea în viaţă, sau în paginile altor scriitori şi le surprindem asemănările. Alături de „personaje feerice, având o realitate particulară”, avem de-a face în acelaşi timp cu „personaje pur şi simplu”, zugrăvite de unul dintre cei mai fini observatori din istoria romanului. Deficienţele personajelor, de a fi „plate”, unidimensionale, aşa cum le clasase şi E.M. Forster, citat altminteri de autor, sunt compensate de intensitatea prezenţei lor, de impresia puternică pe care o fac asupra cititorului. Se discută mai ales lipsurile în zugrăvirea personajelor feminine şi în mod surprinzător Dora apare ca singura excepţie. Gât priveşte funcţia dragostei, în acord cu multe opinii din trecut şi din prezent, S. Iosifescu constată că Dickens a mers mai departe în privinţa reţinerilor, în descrierea relaţiilor naturale între oameni decât ar fi cerut tabuul victorian pe aces tărâm.

Dacă personajele în general au o singură dimensiune iar femeile sunt convenţionale, ce mai rămâne din „lumea” lui Dickens? Prevenind această întrebare, criticul ne asigură că „romanele lui Dickens sunt salvate de copii” pentru că portretele copiilor au o valoare aproape unică: „Viziunea copilului, care reduce şi maschează multe aspecte din lumea lui artistică, dăruieşte astfel prozei sale compensaţia unei intensităţi poetice şi unei forţe sugestive rar întâlnite” 155.

În câteva studii ulterioare asupra romanului156 în care introduce largi referinţe şi la Dickens, S. Iosifescu nu ezită să-l numească „magician al epicii”, atunci când analizează chestiuni de compoziţie şi tehnică romanescă. Arătând că odată cu realismul în literatură se iveşte perspectiva copilului, S. Iosifescu îi acordă lui Dickens întâietate în literatura universală în privinţa temei copilăriei, temă reluată apoi, printre alţii, şi de Tolstoi care „îşi face intrarea în literatură descriind bucuriile şi umilinţele copilului, apoi frământările şi elanurile adolescentului”, şi astfel prin contribuţia unor scriitori de seamă copilăria devine „domeniul public al literaturii”.

Examinând locul pe care îl ocupă copiii în operele unor artişti narativi, T. Vianu scria în *Estetica* sa că „este firesc ca artistul să revină către începuturile vieţii sale”, povestindu-şi cu plăcere copilăria. „Când n-au făcut-o în numele lor propriu şi sub forma confesiunii, locul pe care l-au dat în operele lor caracterelor de copii, aşa cum este cazul lui Dickens, Daudet, Dostoievski etc. arată cât datorează şi aceştia primelor lor amintiri”. 157

Dickens a fost un mare prieten al copiilor, un adversar al brutalităţii în relaţiile cu ei, a pledat pentru un învăţământ în care să se dezvolte imaginaţia şi să se formeze caracterul. Din paginile cărţilor sale ne vorbesc peste vreme Oliver Twist, Nicholas Nickleby, Davi (3 Copperfield, Sissy Jupe şi Pip. Dickens a trezit simpatia cititorului de rând pentru că i-a vorbit în limba inimii. El a pus în mişcare resorturile secrete ale simpatiei prin insistenţa asupra sentimentelor legate de familie şi astfel a

realizat una din cele mai înalte misiuni ale artei, aceea de a educa trezind sentimentele nobile din om

Dacă copilul ocupă un loc central în multe romane dickensiene şi comentariile exegetice au acordat atenţia cuvenită semnificaţiilor ce se desprind din zugrăvirea universului copilăriei, mai rămâne încă de menţionat atitudinea faţă de restul „lumii” lui Dickens. I se recunoaşte oare romancierului englez calitatea de a fi creat personaje în care cititorul să poată identifica diverse ipostaze ale naturii umane?

Tudor Vianu, fără a minimaliza succesul lui Dickens în crearea de personaje, sesizează deosebiri fundamentale între metoda dickensiană şi cea a altor mari scriitori din literatura universală, recunoscându-i însă lui Dickens calitatea de a fi fost un premergător în modul de apropiere faţă de anumite medii sociale. Comentând opera lui Dostoievski, T. Vianu notează că scriitorul rus a fost cititorul pasionat al scriitorilor apuseni „care s-au aplecat cu înţelegere şi iubire către straturile populare umile şi suferitoare”, enumerându-l şi pe Dickens printre aceşti înaintaşi. Dar, ţine să atragă atenţia T. Vianu, alăturările interesante care se pot face între personajele dostoievskiene şi ale acestor scriitori evidenţiază şi mai bine puterea genială a imaginaţiei şi simpatiei umane a scriitorului rus. T. Vianu în mod semnificativ alege personaje dickensiene pentru a-şi susţine ideea: „Marmeladov din *Crimă şi pedeapsă,* generalul Ivolghin din *Idiotul,* căpitanul, tatăl lui Iliuşa, sunt un fel de Micawberi tragici. Prin jactanţa în proclamarea nenorocirilor lor, prin sentimentul convenţional al onoarei, rizibil la nişte oameni atât de decăzuţi, personajele acestea ale lui Dostoievski amintesc oarecum de Micawber al lui Dickens, în *David Copperfield.* Dar, totuşi, câtă deosebire între ei şi creaţiunea scriitorului englez! Comparaţia arată limpede dimensiunea adâncă dobândită de oamenii lui Dostoievski” 158. Pe de altă parte, T. Vianu îl vede pe Dickens ca fiind unul din cei mai de seamă scriitori ai literaturii universale în a căror operă omul simplu deţine

virtuţile capabile să salveze însăşi conceptul de umanitate, fiind, în această privinţă alături de Shakespeare şi Tolstoi: „Salvarea conceptului omenirii prin aceia care neavând bunuri de apărat n-au nici egoismul apărării lor, este una din ideile cele mai remarcabile ale dramei *Timon din Atena* […] Acest tip omenesc va apărea de aici înainte mereu în literatura lumii pentru că îl vom regăsi în Peggotty a lui Dickens, în Platon Karataev al lui Tolstoi” 159.

După opinia lui Dan Grigorescu, exprimată într-un comentariu la *Marile speranţe,* Dickens a fost un romancier mai puţin receptiv la înnoirile literare şi cutezătoarele explorări ale sufletului omenesc manifestate în literatura din secolul trecut. Totuşi, criticul afirmă că creaţia lui Dickens îşi păstrează „un sunet propriu”, în care se regăsesc ecouri ale literaturii engleze din secolul al XVIII-lea, ale romantismului, dar şi tendinţe ale romanului din epoca sa.

Romantismul, consideră Dan Grigorescu, a avut o influenţă nefavorabilă asupra lui Dickens, care creează şi în *Marile speranţe* o „opoziţie prea netă între personaje” iar „coincidenţele sunt prea numeroase, ele obosesc”. Portretizarea personajelor la Dickens beneficiază, totuşi, de umor, duioşie şi, precizează criticul, chiar dacă situaţile romantice şi coincidenţele abundă, „firele acţiunii se leagă într-o ţesătură strânsă, pasionantă” 16°. După ce afirmă, cu referire la întreaga creaţie, că „opera lui Dickens constituie o contribuţie substanţială la configurarea atât de complexului roman al veacului al XIX-lea” 161 şi recunoaşte că este foarte greu să se definească în câteva cuvinte ce înseamnă „romanul dickensian”, care cuprinde „o gamă foarte largă de procedee epice”. Dan Grigorescu desprinde ca trăsături mai importante ale sale: o artă de mare simplitate, „umorul dickensian”, ironia blajină, sarcasmul necruţător, „rezultând din atitudinea scriitorului, care respinge impasibilitatea, observaţia indiferentă. El participă pasionat la viaţa eroilor săi, stigmatizează şi se înduioşează, loveşte şi mângâie” 162.

Rămâne doar să mai observăm aici că contribuţia lui

Dan Grigorescu la exegeza dickensiană se caracterizează prin sobrietate şi luciditate. La acestea se adaugă perspectiva comparatistului cu o riguroasă ierarhie a valorilor, ceea ce se remarcă şi cu prilejul analizei personajelor lui Dickens în contextul mai larg al discutării realismului din secolul al XIX-lea 163.

În *Reflecţiile* sale pline de adevăruri exprimate cu o tulburătoare sinceritate, Lucian Raicu îi acordă lui Dickens calitatea de a fi anticipatorul lui Dostoievski, recunoscând în *Dombey şi fiul o* atmosferă dostoievskiană, prezenţa temelor lui Dostoievski precum şi un anumit tip de tensiune similară cu cea din *Idiotul.* Mărturisind că a fost „frapat44 de aceste asemănări şi notând că ce e marginal la Dickens „devine important, de o importanţă centrală la Dostoievski44, Lucian Raicu crede că autorul lui *Dombey* îl „presimţea44 pe Dostoievski dar nu avea curajul să fie „ca el44 164.

Prin realizarea unor studii comparatiste din perspectiva cunoştinţelor actuale, în care Dickens să fie comentat în relaţie cu alţi mari creatori ai romanului modern – inclusiv în privinţa personajelor – se va ajunge la o mai bună estimare a locului deţinut de scriitorul englez în ierarhia de valori a literaturii universale. Există deja bune exemple de asemenea studii atât în străinătate 165 cât şi la noi166.

În lumea romanelor dickensiene se confruntă în permanenţă două forţe – binele şi răul. Acestea sunt categorii morale şi nu sociale sau naţionale. Chiar dacă este un fapt de netăgăduit că o bună parte din oamenii simpli sunt înzestraţi de autor cu calităţi morale superioare din „convingerea umanistă că oamenii simpli şi nevinovaţi sunt purtătorii virtuţilor umane şi că în ei stă speranţa de salvare a societăţii44 167, ar însemna o simplificare a psihologiei personajelor şi o schematizare a raporturilor umane din romanele lui Dickens să se afirme (sau să se creadă), aşa cum s-a făcut uneori, că binele e reprezentat de clasele de jos şi de pătura mic-burgheză, iar răul provine numai de la burghezie sau nobilime.

Aceasta cu atât mai mult cu cât trebuie să recunoaştem că „acţiunea şi caracterele sunt reduse la proporţiile miturilor şi parabolelor primitive44 şi că „toate romanele dickensiene capătă o forţă mitică şi dialectică” 168. Faptul că majoritatea personajelor bune provine din mica burghezie sau din clasele de jos poate să indice o înclinaţie subiectivă a autorului, mai ales în prima parte a creaţiei, dar tot printre aceşti mic-burghezi se nasc unele naturi monstruoase, care nu lipsesc nici din pătura umiliţilor. Ceea ce Dickens a crezut cu fermitate şi a reprezentat în lumea romanelor sale a fost că forţele binelui şi dreptăţii, identificate de el în masele populare, trebuie să învingă, aşa cum se întâmplă în toate legendele şi miturile umanităţii: „Străvechiul mit al conflictului dintre bine şi. rău din folclorul milenar., din legendele biblice, din moralităţile medievale retrăieşte, îmbrăcat în haină modernă, în romanele lui Dickens, unde: se rezolvă prin acţiunea conştientă a omului, prin coaliţia forţelor sociale care doresc triumful binelui” 169

Nu toţi cercetătorii recunosc că a fost o calitate a lui Dickens folosirea eticului şi nu a socialului ca criteriu de valoare în aprecierea personajelor. Astfel, Clio Mănescu în cursul de literatură universală amintit, caracterizând drept „utopică” viziunea lui Dickens asupra existenţei sociale, afirmă că personajele dickensiene, în contrast cu cele balzaciene, nu reprezintă tipuri semnificative pentru dinamica istorică 170. Lipsesc într-adevăr, am adăuga noi, reprezentanţii *activi* ai forţelor capabile să schimbe societatea. Clio Mănescu îl găseşte pe Dickens deficitar nu numai sub aspectul realizării unor personaje „tipice” pentru o realitate socială, ci şi al pătrunderii psihologice, încadrând creaţia lui Dickens în sfera romanului de observaţie şi nu de analiză.

Dickens este pus alături de Balzac prin contribuţia sa la dezvoltarea fiziologiilor literare din secolul trecut într-un studiu al lui Titus Mocanu care precizează că „aşa cum gravura incizată a lui Dürer, desenele lui Goya sau Delacroix, litografiile lui Daumier au valoare de

capodopere adânc gândite, există talente literare ca acelea ale lui Balzac sau Dickens prin care fiziologia ajunge la desăvârşire în opere perfect viabile” m. T. Mocanu accentuează simpatia lui Dickens pentru poporul muncitor în schiţele *Străzile-dimineaţa* şi *Străzile-seara,* atrăgând atenţia că „ironia conjugată sarcasmului transpare din spumoasa descriere a societăţii doamnelor”, alteori a unor „interesante anomalii tipologice”. Aceste schiţe de moravuri şi fiziologii sunt văzute de T. Mocanu ca un indiciu al vocaţiei realiste a scriitorului, iar *Documentele postume ale clubului Pickwick* prefigurează „imixtiunea fiziologiei în romanele de mai târziu, marcând un progres în domeniul portretisticii caricaturale cu aceleaşi mijloace, dar felurit dozate şi construind o schelărie de falsă anecdotică, opusă în acest sens fiziologiei bazate pe comentariul descriptiv” 172.

În volumul *The Living Novei* V.S. Pritchett scria: „Trăsătura distinctă a personajelor lui Dickens este că ele sunt solitare. Sunt oameni trăind într-o lume a lor. Ei monologhează în ea. Nu comunică unul cu altul ci îşi vorbesc lor înşişi. Presiunea societăţii a creat ticuri ale gândirii şi vorbirii şi fantezii ale sufletului...” 173 Dorothy van Ghent, analizând romanul Mari*le speranţe, dem*onstrează această afirmaţie a lui Pritchett ajungând la concluzia: „Tehnica este viziune-Tehnica lui Dickens este un indiciu al unei viziuni asupra vieţii prin care vede separarea umană drept condiţie obişnuită, vorbirea fiind vorbire pentru nimeni, iar contactul uman doar o ciocnire” 174.

Excentricii săi în rolurile comico-dramatice reuşesc să devină creaţii extraordinare cu cel puţin unele aluzii la ceea ce se poate întâmpla când oamenii se izolează. Monologul acestor excentrici prevesteşte vacuumul noncomunicării în romanul şi teatrul modern. Autoizolarea devine autodistrugere (Krook, Miss Havisham).

Alina Olej recurge la semiotică pentru a explica procesul de dezbinare a esenţei umane în *Marile speranţe,* în care asistăm la reducerea omului la calităţile sale

formale, seriabile: „Contemplăm o lume discontinuă a semnificanţilor înstrăinaţi, o lume de măşti şi de roluri care comprimă fiinţa într-un plan bidimensional, o lume dominată de hazardul pur” 175. Afirmând aceasta, Alina Clej se gândea probabil la Jaggers, Wemmick, erlick, Miss Havisham, Estella şi la însuşi eroul Pip. Hazardul în bună parte declanşează cursul vieţii acestuia din urmă

— Întâlnirea din cimitir cu Magwith fiind hotărâtoare în acest sens – însă în cele din urmă vom asista totuşi şi la unele acte de voinţă. Pip evoluează într-un univers în care au loc „transferuri semiotice halucinante”. Prin tehnica de reificare „semnificaţia umană tinde să regreseze spre zonele anorganicului, iar obiectele din jur devin impregnate de reflexele unei subiectivităţi absente”. Destinul lui Pip este văzut ca o dezvoltare dialectică a trei faze: 1) apariţia pe lume ca o particulă de vid; 2) evitarea capcanelor semnificanţilor lipsiţi de conţinut; 3) refuzarea „marilor speranţe” odată cu acceptarea vidului iniţial şi a negativităţii ca „prim stadiu în dialectica devenirii”. Nu putem să nu recunoaştem că Alina Clej a dat o formulare interesantă devenirii lui Pip spunând că acesta îşi defineşte esenţa prin evitarea semnificanţilor lipsiţi de conţinut – ceea ce, altfel spus, înseamnă convingerea că în goana după idealul de a deveni un „gentleman” risca să-şi piardă adevărata identitate. Alina Clej exprimă admirabil contrastul dintre trăirea pe plan social şi trăirea intimă în opera lui Dickens, în care discontinuitatea aparentă, motivată de dezechilibrul fundamental al semnelor, este „compensată într-un strat de adâncime, unde personajele bidimensionale şi gesturile izolate se întâlnesc în plenitudinea fiinţei, o plenitudine ideală care prin contextul social nu se poate manifesta decât foarte greu în structura de suprafaţă a operei” 176.

Observând că în romanele târzii se intensifică procesul transformării fiinţelor umane în lucruri şi, invers, acela al animării obiectelor, Monica Botez notează efectul acestui univers răsturnat, („halucinant”). Însă prin afirmaţia că această percepţie a înclinaţiilor maligne în

universul neanimat este poate consecinţa experienţelor traumatice ale scriitorului în copilărie177, originea viziunii dickensiene nu mai este legată de societatea înconjurătoare. Or, numai suferinţele scriitorului în copilărie nu justifică imaginea sumbră din ultimele romane, în contrast cu atmosfera mai relaxată din primele.

Analiza făcută de Monica Botez demonstrează eroarea afirmaţiilor frecvent întâlnite potrivit cărora romanele lui Dickens sunt o reprezentare idilică a confortului mic-burghez, argumentând, pe de altă parte, posibilitatea detectării unei viziuni existenţialiste în aceste romane. Omul nu mai aparţine comunităţii, ci este un călător solitar pe drumul arid al vieţii, sumbru şi lipsit de speranţă, purtat de „un destin vrăjmaş, orb şi nemilos, pe care îl acceptă fără a-l aproba şi fără a găsi forţa necesară de a lupta împotriva lui. Copleşit de propriul său destin, eroul dickensian se rupe de lume. Fiecare îşi are propria cale de urmat, drumurile nu se întreţes ci sunt separate şi chiar când se întâlnesc pentru un timp oamenii uită că sunt toţi semeni, ei rămân doar tovarăşi de drum”. Comentând în acelaşi spirit critic, Monica Botez vede în ceaţa din *Casa umbrelor* o „imagine metaforică a unui univers de lumi izolate”, iar în închisoarea din *Mica Dorrit* „o condiţie inevitabilă a omului” relevând ideea că la Dickens închisorile cele mai puternice sunt cele spirituale, foarte multe personaje fiind prizoniere ale propriilor idei sau stări sufleteşti, de unde consecinţa că în *Prietenul nostru comun,* de exemplu, „Dickens devine în mod explicit conştient de faptul că oamenii sunt sortiţi să se comporte după logica internă a caracterului lor” 178. Spre sfârşitul studiului său, Monica Botez vine cu un corectiv necesar pentru o evaluare mai echilibrată a viziunii dickensiene din ultimele romane; Dickens a avut „o profundă încredere în om şi a crezut în generozitatea sa înnăscută”, însă „romanele sale de asemenea arată cât de puţini oameni sunt demni de încredere”; deşi a fost convins de victoria binelui asupra răului, romanele sale târzii conţin „multe cazuri în care această victorie nu este completă” 179.

Cititorii care au frecventat mai puţin ultimele romane poate vor fi contrariaţi de dezvăluirea unui Dickens atât de sumbru. Dar Monica Botez a desprins cele câteva comentarii din însăşi substanţa romanelor lui Dickens, iar impresiile notate sunt reflecţii asupra unei laturi importante a universului dickensian, aşa cum acesta este perceput de cititorul contemporan: „Toate romanele încearcă să arate cum dragostea şi prietenia pot să învingă singurătatea şi nefericirea, însă în ciuda exemplelor sale emoţionante şi convingătoare poţi să sesizezi o teamă adânc ascunsă că uneori ele ar putea eşua” 18°.

Documentele postume ale clubului Pickwick, primul roman al lui Dickens şi cel care i-a adus cea mai vie şi mai sinceră recunoştinţă din partea cititorilor englezi de la apariţia sa şi până azi, a fost omagiat de poetul Leonid Dimov într-un eseu deosebit de original prin asociaţiile şi ideile formulate, intitulat *Pickwick şi Insulele Fericite.* Cele patru capitole ale eseului, imitând înseşi titlurile capitolelor din romanul dickensian, se constituie într-o profundă şi serioasă meditaţie pe marginea a ceea ce în accepţiunea generală este un roman comic. Câteva spicuiri ar putea da o idee despre tonul şi conţinutul acestui discurs critic neobişnuit prin modalităţile folosite. După ce stabileşte deosebirile dintre *Pickwick* şi *Amintirile* lui Creangă, Leonid Dimov scrie: „Cele două opere pot fi alăturate însă pentru că poartă însemnele unei fericiri, a zecea să zicem, aceea a coincidenţei spaţiului cu timpul, într-o lumină fără sursă, vespera fiind indistinctă de dimineaţă14. Observând că odată cu închiderea în afară spaţiul devine ostil pentru Pickwickieni (ei fiind în siguranţă numai înăuntru), Leonid Dimov remarcă: „Totuşi, din labirintul de nenorociri mici sau mari, cei patru membri ai clubului ies întotdeauna cu bine44. Aceasta pentru că „undeva, nu departe dar, lotuşi, altundeva, există o oază de calm (raiul redus la conacul Dingley-Dell) şi un protector jovial (Dumnezeu redus la micul moşier Wardle) 44. Întâlnim şi o foarte bună caracterizare a grupului, ai cărui membri, deşi nu sunt oameni de nimic, „nu se poate

spune că ei joacă un rol în societate, ca producători de bunuri şi nici nu sunt luaţi în serios de către aceasta din urmă în afara sferei punitive (… ponderea lor socială este o iluzie) 44. La cheremul oricui, nedreptăţiţi şi năpăstuiţi, Pickwickienii rămân invincibili: „Şi, totuşi, nimeni nu le poate sta în cale, de parcă puterea lor n-ar fi din lumea asta44.

Leonid Dimov nu acceptă răspunsul moralizator, că salvarea vine de la „puterea binelui, a cumsecădeniei, a nimbului etic ce aureolează aceste personaje44, aşa cum de altfel se şi spune adesea despre triumful binelui asupra răului. El aminteşte că deşi nedreptăţile care abundă în opera lui Dickens sunt până la urmă pedepsite, *Documentele postume…* – nu este o simplă culegere de istorioare morale, căci dacă ar fi, ar fi zăcut de mult în raftul colbăit al scrierilor uitate: „Cartea de care ne ocupăm are sancţiunea etică implicată paraxologic – dacă ne este îngăduit – opţiunea ei fiind de natură pur estetică. E o condamnare a acelora care refuză fericirea şi renunţă la frumuseţea lumii sub motiv că există impunitate şi moarte”. În capitolul XXIX al romanului, unde avem „Povestea groparului răpit de vârcolaci” – una din povestirile intercalate – Leonid Dimov descoperă cheia întregii cărţi: „Filosofia desprinsă din istoria groparului Gabriel Grub e lapidară, dar de neclintit: niciodată ideea morţii nu va posomorî irevocabil chipul celor în viaţă. Faptul însuşi al existenţei, în ciuda fragilităţii sale, e dătător de fericire”. În afară de îndemnul de a ne bucura de viaţă, Leonid Dimov mai descoperă în acest roman o mare poezie a naturii şi a naturalului: „Cultul dimineţii, al peisajului armonios, al firescului, are aici menirea de a combate făcutul, elucubraţia, reclama. Să cităm, în încheiere, un mic dialog dintre bătrânul Weller şi iscusitul său fiu care se-ncumetă a-i citi o «valentină»:

— Zi-i nainte, Sam” 181.

În cei peste treizeci de ani de la scrierea primului roman a avut loc o continuă perfecţionare a artei lui Dickens, şi totodată o îndepărtare de optimismul său de la

început. Dar chiar Pickwick, ca şi Don Quijote, este tot atât de aproape de comedie cât şi de tragedie. În mijlocul celor mai amuzante scene cu Pickwick, Dickens introduce o notă de seriozitate, transformându-şi eroul principal într-un erou tragicomic, „un Don Quijote al vieţii de rând” cum l-a numit Washington Irving. Începem prin a râde de el şi terminăm prin a-l iubi. Prin suferinţă Pickwick s-a transformat într-o fiinţă omenească.

Mijloacele de exprimare ale lui Dickens au fost în atenţia unor cercetători anglişti. Bun cunoscător al domeniului atât de sensibil al stilisticii, autor ale unor studii de stilistică comparată, Leon Leviţchi s-a oprit şi asupra stilului dickensian în cadrul unei discuţii mai largi despre modernitatea scriitorului. După ce apreciază că Dickens foloseşte o limbă viguroasă, flexibilă, eficace, Leon Leviţchi subliniază îndeosebi natura poetică a acestei limbi care este „pe potriva ideilor sănătoase ale romancierului-poet încrezător în destinele mult încercatei noastre umanităţi” 182.

Şi Liliana Teodoreanu 183 vede adevărata dimensiune şi originalitate a lui Dickens în detaliul stilistic, care oferă un câmp larg de investigaţie. Ea priveşte îndea aproape vocabularul scriitorului, modul în care Dickens îşi caracterizează personajele, notând că personajele simpatice au multe deviaţii de vorbire (prin redarea imperfecţiunilor fonetice şi gramaticale ale diverselor dialecte), în timp ce personajele antipatice nu au particularităţi de limbaj, în afară de ticuri de vorbire. Evident că o asemenea grupare este prea tranşantă, atât eroii cu o vorbire perfect gramaticală cât şi o serie de „simpatici14 ca Micawber, cu ale sale ticuri de vorbire, negăsindu-şi locul în ea-Remarcă, de asemenea, ca o particularitate stilistică, recurgerea la comparaţia şi metafora fantastică, „un procedeu stilistic deosebit de eficace pentru a realiza îmbinarea realului cu fabulosul”. Comentariul despre elementele fantastice din stilul lui Dickens se încheie cu observaţii critice privind modul cum Dickens a folosit limba „neglijând unitatea de stil,

sobrietatea sau concizia, chiar polisarea expresiei artistice specifice marilor mânuitori ai condeiului” dar, concesiv, autoarea admite că totuşi Dickens este „autorul unor inimitabile descrieri şi portrete” care s-au înscris în patrimoniul de veche tradiţie al povestitorilor populari, cărora le e îndatorată şi drama elizabetană, de altfel; el şi-a întors creaţiile spre lumea din care s-au născut, îmbogăţind folclorul englez „cu fabule şi o tipologie de mare savoare şi imensă circulaţie”.

Punctul forte al structurii romanelor dickensiene

— După opinia lui R. Garis 184 – îl constituie scena. Intrate pe ea, personajele se desfăşoară în toată plenitudinea, fiecare cu repertoriul său, creatorul având grijă ca vorbele să fie expresia identităţii morale şi psihice. Garis numeşte arta practicată de Dickens „artă teatrală”, interpretare respinsă ulterior în mod categoric de F.R. Leavis I85, care o consideră inadecvată celor mai multe romane şi insistă pe structura poetică unificată a creaţiei dickensiene, cu „scenele” perfect integrate într-o viziune de ansamblu. Credem că există la Dickens acea atracţie de a face din romanele sale un „theatrum mundi”. La această trăsătură a artei dickensiene se referea şi Alina Clej: „parafrazându-l pe T.S. Eliot, am putea spune că pentru Dickens mediul artistic ideal, capabil să anuleze stratificările gustului şi discrepanţele sociale, era teatrul” 186.

În timp ce tendinţele mai recente din exegeza dickensiană erau urmărite cu un interes crescând, opiniile unuia dintre cei mai iluştri reprezentanţi ai vechii şcoli critice dickensiene 187, G.K. Chesterton, s-au bucurat de o binemeritată atenţie la noi. Vom semnala câteva aspecte ale ecoului produs de apariţia versiunii româneşti a cărţii lui Chesterton despre Dickens.

Publicarea eseului *Charles Dickens* 188, scris de G.K. Chesterton în 1906, a fost unul din cele mai remarcabile evenimente editoriale în anul centenarului dickensian- Cartea lui Chesterton le-a fost, desigur, cunoscută unor cititori români şi înainte, prin intermediul, mai ales, al

versiunii franceze. Traducerea ei de către Teodora Sadoveanu o transformă însă într-o unică lucrare critică pentru marele public. Cu toate că Chesterton a scris cu mult înaintea utilizării metodelor şcolilor critice mai recente, viziunea sa despre romancierul englez îşi păstrează nota sa de originalitate. Fără îndoială, multe din opiniile lui Chesterton vor fi fost mai bine documentate de alţi critici, dar cartea lui, tocmai pentru că nu este o lucrare exegetică propriu-zisă, are calitatea că nimeni nu poate rămâne indiferent faţă de lumea lui Dickens după ce o citeşte. G.K. Chesterton s-a dovedit capabil să refuze locurile comune din critica tradiţională şi să imprime o orientare nouă în exegeza dickensiană. În ciuda unei anumite lipse de organizare metodică – ceea ce l-a determinat pe Sylvere Monod să-l numească „cel mai puţin ştiinţific dintre exegeţi” 189, Chesterton rămâne până azi unul dintre cei mai inteligenţi critici ai lui Dickens. Conturarea de către el a personalităţii şi artei lui Dickens se subsumează unei viziuni lucide şi originale, el fiind primul care a descoperit trăsăturile ce urmau să stea în atenţia criticii moderne. El socotea, de exemplu, că Dickens a fost mai degrabă un creator de mitologie decât un romancier şi l-a apărat pe scriitor împotriva acuzaţiilor că ar fi flatat gusturile inferioare ale publicului, apreciind că „cei care îl iubesc cu adevărat, îl iubesc pe Dickens din primele romane” şi că „cei care au vreo îndoială despre Dickens nu pot să aibă îndoială despre superioritatea romanelor târzii11, ceea ce în fond este esenţa întregii receptări a scriitorului. Chiar părţile demodate ale criticii chestertoniene despre Dickens sunt valoroase, fiind viziunea unui optimist limpede exprimată în următoarele cuvinte: „Dacă sunteţi pesimişti, citind această carte, uitaţi pentru o clipă plăcerile pesimismului. Visaţi, într-un moment de rătăcire, că iarba-i. verde”. Optimismul – propriul optimism al lui Dickens – este cheia succesului pentru Chesterton. Probabil că e o notă de exagerare în ceea ce spune el şi nu putem accepta fără rezervă opiniile lui. Chesterton este un critic unilateral, însă în viziunea lui

are multe sugestii originale şi stimulative.

De o apreciere obiectivă s-a bucurat studiul *Charles Dickens* al lui Chesterton în prefaţa 190 scrisă de Dan Grigorescu. După ce sesizează la Chesterton dorinţa de a-l discuta pe Dickens din perspectiva unor valori permanente din opera sa, Dan Grigorescu analizează cu atenţie calităţile şi eventualele erori ale interpretării chestertoniene, punând cititorul în curent cu opiniile critice contemporane asupra romancierului şi plasând eseul lui Chesterton într-o perspectivă corectă. Comparatistul român scrie că „fără îndoială, exigenţele filologiei contemporane nu pot să accepte modalităţile de interpretare a unei opere şi a unei vieţi aşa cum sunt ele înfăţişate în *Dickens* a lui Chesterton11, dar admite că această carte cuprinde „multe pagini de o incontestabilă exactitate a analizei” 191 Chesterton a folosit lumea creată de predecesorul său pentru a-şi ilustra propria filosofie şi personalitate. Volumul, fără a fi un model de analiză filologică, „rămâne un model de căldură sufletească, de entuziasm; e un poem al frumuseţii umane care face să se uite naivităţile acestui prieten al omului ce se apropie de Charles Dickens cu dragostea pe care o merita un alt mare prieten al omului” 192.

Cartea lui Chesterton a fost primită cu un viu interes de către critica noastră 193, prilejuindu-le unor comentatori şi notaţii despre universul operei dickensiene.

Valeriu Cristea 194 consideră eseul despre Dickens o surpriză şi o revelaţie pentru cititorul român, întrucât aici se întâlneşte „cu un tip de critică, să-i spunem deschisă, cu care nu prea este obişnuit”. Prin „critică deschisă” Valeriu Cristea înţelege „o critică de mare spontaneitate, simplă, directă, caldă, umană scrisă aşa cum răsufli, emanaţie a întregii fiinţe, necontrafăcute, rămânând în acelaşi timp neîntrecută ca subtilitate şi risipă de idei” şi o opune criticii reci, artificiale, care cultivă valorile intelectului în dauna celor ale afectului. În ciuda manifestării de către Chesterton a unei jovialităţi mic-burgheze şi a gustului pentru paradox, Valeriu Cristea îi recunoaşte criticului

englez calitatea exemplară de a aduce în critică toată intimitatea şi bogăţia fiinţei noastre, suprapunând peste aria de preocupare a criticului pe aceea mai largă a omului, al cărui cabinet devine atât de larg încât „se confundă cu natura”. Chesterton, încheie Valeriu Cristea, „coboară critica de pe catalige şi lasă în jos punţile trufaşului ei castel”.

Luând ca pretext de discuţie „mitul Dickens” creat de Chesterton, Edgar Papu 195 face câteva observaţii utile atât despre Dickens cât şi despre aplicabilitatea la cultura noastră a intuiţiei lui Chesterton privind sursa originalităţii unui scriitor. Edgar Papu declară deschis că preferă acţiunea de mitizare întreprinsă de Chesterton celei de demitizare (a lui Shakespeare) declanşată de Shaw în aceeaşi perioadă, adică la începutul secolului, fiindcă din unghiul culturii noastre „nevoia pe care o simţim în primul rând este aceea de optimism, căldură, de încredere”. Considerând ca hazardată aserţiunea că „Dickens ar întrupa prin excelenţă tipul scriitorului nemuritor”, Edgar Papu este însă de acord cu ideea lui Chesterton că pentru a avea o operă perenă un scriitor trebuie să întrunească „aproape simbolic toate condiţiile unei contribuţii unice, insubstituibile” pe care un anumit geniu naţional îl poate da omenirii, condiţii pe care Chesterton le credea perfect întrunite în opera lui Dickens. Criteriul chestertonian după care o operă poate fi nemuritoare, sugerează Edgar Papu, trebuie aplicat şi de scriitorii noştri „pentru a stimula o literatură cu adevărat originală, astăzi când se experimentează la noi atâtea adaptări din alte arii de cultură, fără a se mai urmări şi o conjugare cu calitatea locală”.

Recenzarea unor studii despre Dickens apărute în occident a contribuit la informarea specialiştilor şi chiar a cititorilor de rând cu puncte de vedere moderne. Astfel volumul de studii *Dickens Centennial Essays* apărut la University of California Press în 1971 (redactori Ada Nisbet şi Blake Nevins) a fost recenzat de Dana Guran-Albu 196, după opinia căreia prin cele nouă studii volumul

„reprezintă fără îndoială o preţioasă contribuţie a criticii contemporane în elucidarea unor probleme spinoase care suscită în zilele noastre interesul viu al specialiştilor11.

În ciuda creşterii continue a interesului faţă de Dickens în ultima jumătate de secol, s-ar părea că mai există „spirite fine” care încă nu l-au „redescoperit” pe romancierul englez. Intuind această situaţie şi animată de dorinţa de a-l reabilita pe cel ce este „unul dintre coloşii daţi uitării, titan al scrisului, frate cu Balzac”, ale cărui cărţi pot da impresia unei valori incerte, dacă sunt privite de la înălţimea criticului de artă, „înfricoşat de spaţiile nesfârşite ale lui Samuel Beckett”, Ana Maria Rareş întreprinde o operaţiune de reevaluare în eseul *Charles Dickens: Aventura carte* 197. Admiţând că în cărţile lui Dickens „densitatea de miez pare să lipsească, ele nu sunt unitare, nu ştiu de unde să înceapă”, Ana Maria Rareş crede că, totuşi, „estetul care vrea să pătrundă mai adânc în misterul zămislirii operelor literare şi amatorul de curiozităţi, dezabuzat pentru o clipă de lumea apăsătoare şi de-a pururi tainică a cărţilor de azi, ei cel puţin vor găsi în romanul lui Dickens un prilej amuzant de meditaţii şi descoperiri”. Ce vor descoperi aceşti domni rafinaţi şi dezabuzaţi de lecturile modernilor? Că în cărţile lui Dickens există „câteva lucruri tulburător de moderne, care, înăbuşite sub aglomerarea de naive lecţii morale, par accidente, dar care, la o privire atentă, se arată a fi elemente importante în structura romanului dickensian”.

Principiul de construcţie la Dickens aminteşte cercetătorilor „mai vechea definiţie a romanului ca o călătorie”. În capitolul IV, *Realismul, artă a contrapunctului* din *Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea* Tudor Olteanu acordă câteva pagini de comentariu dens urmăririi modului în care „călătoria romanescă” se află „sub controlul emoţional al lui Dickens11 Alături de unele constatări mai vechi, văzute dintr-o perspectivă nouă (a semioticii şi a naratologiei îndeosebi), Tudor Olteanu vine cu câteva consideraţii inedite, de o admirabilă acuitate, pe marginea lecturii

textului dickensian. Deşi uneori cazurile particulare avute în vedere, în special *Documentele postume... nu* pot fi caracterizante pentru totalitatea romanelor, discursul critic cu caracter de sinteză, original şi pătrunzător, triumfă prin excluderea alternativelor şi excepţiilor, prin urmărirea exclusivă a romanului văzut ca o călătorie cu toate implicaţiile pe care aceasta le are pentru formula narativă, structură, personaje etc. Indicarea unor filiaţii se întregeşte cu sublinierea laturilor inedite pe care Dickens le aduce tradiţiei înnobilate de modelul lui Cervantes. Comparaţii şi cu alţi romancieri de pe continent (Stendhal, Flaubert etc.) plasează discuţia în contextul mai larg al romanului european 198.

În proza lui Dickens, „o mitologie a faptului divers”, se optează pentru o formulă narativă în contrast cu aceea a lui Stendhal, iar „condiţia precizată de Flaubert, conform căreia exprimarea realului necesită reducţia gradului de participare sentimentală, nu are valabilitate la Dickens” 199. Comentarii ca acelea privind consecinţa pe plan narativ a publicării romanelor în foiletoane („incidentele, abia provocate, primesc o rezolvare provizorie”, că acest fragmentarism admite „o continuare a aglutinării teoretice infinită”), privind atributele de peisajist ale romancierului („răgazul în care ochiul zburdă în imensitatea naturii – revelaţie a mişcării eterne – marchează un contrapunct”), surprind – aspecte care s-au bucurat de mai puţină atenţie din partea altor comentatori de la noi.

Tudor Olteanu conchide că oricare ar fi sfârşitul romanelor, scopul urmărit de Dickens a fost de „a analiza climatele morale printr-o cameră de luat vederi, sensibilă la culme, obligându-şi cititorul la o participare afectivă. Utilitatea morală a romanului rezidă în purificarea lectorului, îndreptare prin comedie sau prin lacrimi. Este cel mai important aspect al *umanitarismului* dickensian” 20°. Prin supunerea romanelor la o analiză de ansamblu care să permită desprinderea unor concluzii privind locul lui Dickens în cadrul romanului european, Tudor Olteanu oferă un exemplu care se cere urmat.

Cezar Petrescu îl situa pe Dickens alături de Tolstoi, Dostoievski, Henry James, Mauriac şi Turgheniev, printre scriitorii care prin romanele lor cu subiecte, personaje, atmosferă şi viziuni atât de diverse au închegat o operă unitară „prin simpla juxtapunere a romanelor separate, dar articulându-se, fuzionând, într-o vastă frescă de ansamblu” 201. Care este, după opinia exegeţilor români, imaginea actuală despre Dickens în ochii cititorului de rând şi ai criticii? Mai este el un scriitor care merită atenţie, sau aparţine doar trecutului, având undeva un loc în istoriile literare? Vom mai semnala câteva răspunsuri implicate în ceea ce s-a scris în ultima vreme.

Un eseu cu o pătrunzătoare privire comparatistă, sub semnătura lui Tamás Deák202, sintetiza, în anul centenarului morţii scriitorului, semnificaţia operei romancierului englez pentru cititorul secolului XX. Imaginea lui Dickens psiholog, moralist şi nu mai puţin romancier poet, al cărui umor cucereşte, se conturează limpede şi neechivoc din acest eseu. Trimiterile comparatiste amintesc că Thomas Mann şi Proust au avut de învăţat de la Dickens, iar neînţelegerea pe care unii critici francezi au manifestat-o într-o anumită perioadă faţă de autorul englez, considerându-l insuficient de matur, se explică prin aceea că „francezii nu au basme”, această observaţie fiind, la rândul ei, o excelentă caracterizare a artei lui Dickens, în care predomină fantezia După o comparaţie dintre Dickens şi Beckett, se optează pentru primul scriitor pentru că „simţul nostru totuşi ne spune că adevărata literatură este Dickens şi nu Beckett”. După opinia lui Tamás Deák, Dickens este contemporanul nostru.

Ideea principală pe care Leon Leviţchi o dezvoltă, în eseul *Dickens, contemporanul nostru,* este aceea că deşi Dickens a avut o contribuţie deosebită la dezvoltarea literaturii pentru copii – care se poate spune că a început odată cu el, povestitorul scriind despre şi pentru copii – el nu este numai un autor pentru copii 203, chiar dacă uneori a reprezentat lumea prin prisma acutei lor percepţii şi puteri de observaţie. Două lucruri sunt necesare, spune

Leon Leviţchi, pentru o mai bună înţelegere a lui Dickens: să-l cunoaştem mai întâi şi apoi să admitem că inima pe care o avem e mai mult decât un organ în sensul definit de Bitzer din *Timpuri grele,* care la întrebarea „ce este inima?” răspunde, aplicând învăţătura din şcoala utilitaristă a lui Gradgrind, că „inima este un organ, domnule44.

Lucian Raicu ironizează prejudecata care-i socoteşte pe unii scriitori mari „depăşiţi44 de „teribilele noastre progrese în materie de literatură, de artă literară, de tehnică literară44 204, prejudecată după care Dickens mai e citit cu mare plăcere numai de copii, Mark Twain de amatorii de divertismente umoristice, Sadoveanu de îndrăgostiţii de tihnă şi viaţă naturală, iar Saint-Beuve de tot felul de lectori arieraţi. Prejudecata există, din păcate, dar Lucian Raicu a intuit foarte bine că unora le este ruşine să admită că-i citesc. Un anumit snobism literar îşi găseşte aderenţi în fiecare epocă. Chiar operele mari trebuie să fie mereu „redescoperite44 prin acel proces de luminare din interior printr-o lectură adecvată, la care se referea Lucian Raicu.

Multe romane dickensiene citite la o vârstă adultă ne vor apărea într-o imagine diferită de cea pe care o avem dintr-o lectură făcută în copilărie. Dacă vom lua în mână *David Copperfield,* romanul care l-a atras pe Freud datorită naturii relaţiilor dintre copii şi părinţi din acest! Oman şi pe care S. Maugham l-a situat între primele zece romane ale lumii, el ne va apărea – cum spune H.G. Ford – o carte mai tristă decât ne-am fi amintit, găsind aici impresia nostalgică, aproape în fiecare capitol, a drumurilor nebătute şi a uşilor rămase închise 205.

Cantitativ, „industria dickensiană44 (cum a fost numită) este impresionantă. În 1967, Robert Stack, autorul bibliografiilor de studii despre literatura victoriană, consemna că într-un interval de zece ani numărul cărţilor şi articolelor publicate despre Dickens a fost de două ori mai mare decât despre oricare alt scriitor victorian, iar articolele prezentate la redacţia revistei *Nineteenth*

Century Fiction erau în cea mai mare parte dedicate lui

Dickens în concurenţă cu Henry James, după care urmau la o oarecare distanţă Hawthorne, Melville, Conrad şi Thackeray.

Cercetătorul contemporan, curios să parcurgă o bibliografie chiar sumară a exegezei dickensiene, va avea surpriza unei mari diversităţi de interpretări, fiecare şcoală critică exersându-şi metoda asupra operei lui Dickens. Constatând această proliferare a comentariilor critice, Liliana Teodoreanu presupune că dacă Dickens şi-ar fi prelungit viaţa în secolul nostru, el ar fi fost uimit de „tălmăcirile şi răstălmăcirile cu care criticii i-au învăluit şi disecat opera, încercând să desluşească în ea sensuri sau intenţii de care probabil creatorul însuşi nu era conştient” 206. În ce ne priveşte, am înclina să credem că Dickens ar fi satisfăcut de criticii secolului al XX-lea, care continuă să-i aprecieze opera ca valoroasă şi demnă de a fi cercetată, chiar dacă uneori văd în ea cu totul altceva decât a intenţionat creatorul ei.

O operă literară nu poate fi evaluată în baza unor presupuse intenţii ale autorului, preciza şi Norbert Groeben, deoarece „opera literară, ca realitate activă – receptată estetic – reprezintă o contopire a intenţiei autorului cu receptarea cititorului” 207, care poate să difere de intenţiile autorului-Rolul criticului este de a servi drept ghid în marile opere ale căror semnificaţii se cer revelate, însă, atrăgea pe bună dreptate atenţia Ov. S. Crohmălniceanu, aceasta nu înseamnă că criticul poate inventa „sensuri care nu există” sau clădi „edificii exegetice absolut imaginare” 208.

Pe de altă parte, criticul adesea îşi alege din operă acele elemente care se potrivesc cel mai bine metodei sale şi prin care îşi poate confirma o viziune personală asupra scriitorului. Textul suportă o varietate de abordări şi, după cum spunea S. Iosifescu pe marginea folosirii de către J. Hillis Miller a metodei existenţialiste a lui Poulet la studiul timpului şi spaţiului în romanele dickensiene, „particularizarea demersului critic nu mai poate fi osândită

decât de amatorul de banalităţi grupate, de enumerări de puncte şi paragrafe” 209. Dată fiind bogăţia semnificaţiilor din opera lui Dickens, succesul multor critici a rezultat tocmai din această parţializare, din prezentarea unui Dickens posibil, în analiza căruia metoda personală a criticului şi-a dovedit deplina coerenţă. S. Iosifescu semnala însă pericolul ca în demersul critic să se ajungă de la parţializare la amputare, un risc care trebuie sesizat şi evitat.

Deşi în opinia Lilianei Teodoreanu romanele lui Dickens nu ar mai aparţine marelui public, care şi-ar fi „schimbat gusturile14, ci au fost „preluate de istoriografii literari, transformate în obiect de studiu sau piese de muzeu”, suntem asiguraţi de existenţa în viitor a lui Dickens: „Acuzat de a fi sentimental, ieftin, vulgar pueril, de a construi o epică supraîncărcată şi imposibilă, Dickens rămâne însă nemuritor „oricât ar fi de banal termenul), prin unele pagini de antologie, prin detalii savuroase şi portrete unice, printr-un stil în care apar cele mai simple şi cele mai satisfăcătoare mijloace de expresie ale limbii engleze, fără a mai vorbi de înclinaţia sa spre umorul absurd care îl apropie de contemporanii noştri” 210.

Diversitatea punctelor de vedere în discutarea operei dickensiene, încercările de a-i defini semnificaţiile pentru cititorul de azi, constituie indicii că această operă continuă să rămână vie şi prea puţin atinsă de trecerea timpului. Unele contradicţii din enunţurile critice ne amintesc de constatarea mai veche că este foarte greu să-i aplici lui Dickens o anumită etichetă: „Este mai greu să-l rezumi pe Dickens în câteva expresii decât pe oricare alt scriitor, în afară de Shakespeare sau Dante” 211. Există tot atâţia Dickenşi câţi exegeţi s-au pronunţat asupra lui

În ceea ce priveşte posteritatea lui Dickens, se poate vedea din prezentarea principalelor ecouri critice ale operei sale în ţara noastră că el continuă să fie, după o sută de ani, în atenţia iubitorilor de literatură. Alăturându-se, prin omagiul său, sărbătoririi centenarului morţii marelui romancier, Mihnea Gheorghiu a reuşit cel mai bine

să sintetizeze semnificaţia operei dickensiene pentru posteritate212. După opinia sa, Dickens deţine un loc aparte printre cei ce au contribuit prin scrisul lor la înnobilarea sufletului omenesc. Considerându-l „un radical fără mesaj filosofic determinat”, Mihnea Gheorghiu evocă lupta permanentă, sentimentală şi absurdă a scriitorului cu mentalităţile timpului. Critica socială a lui Dickens ne spune Mihnea Gheorghiu, a fost comparată de Orwell cu loviturile unui baston de promenadă pe spinarea unui elefant; după o sută de ani istoria este plină de cimitirele ei de elefanţi, dar printre ele „omenia senzitivă a lui Dickens s-a strecurat şi a rămas nealterată, în fundul inimilor noastre cicatrizate”. Dintre nenumăratele imagini despre Dickens, create de critica literară, Mihnea Gheorghiu se îndreaptă către cea pe care ne-a oferit-o Chesterton pentru că acest critic „încă ne mai dă de gândit spunând că Dickens a încercat să ofere lumii o imagine despre ea însăşi pe care lumea nu putea să şi-o reprezinte singură şi că spiritul său sănătos şi loial în plăcere şi în durere va fi cu atât mai apreciat cu cât lumea se va apropia de ea însăşi cu mai multă sinceritate”.

Desigur, critica va continua să-şi spună şi pe mai departe cuvântul aducând noi şi interesante interpretări, confirmând şi de acum înainte ceea ce scria Mihnea Gheorghiu în încheierea admirabilului său eseu: „Dar fără Dickens puritatea sufletească a cititorilor din toată lumea s-ar fi trezit mai puţin pregătită în lupta noastră (cea de toate zilele) dintre răul şi binele universal”. Un minunat omagiu adus geniului prolific şi caldului umanism al lui Dickens.

O infinitate de interpretări, fiecare cu o viziune proprie asupra moştenirii literare dickensiene, a contribuit la formarea unei mai bune perspective privind acele laturi care s-au dezvăluit în decursul cercetării sau în procesul lecturii. Prelungirea şirului de interpretări în posteritatea creatorului de artă constituie un indiciu destul de convingător asupra valorii reale a operei. Aşa cum admirabil observa Al. Paleologu „posteritatea nu se înşală

decât prin omisiunile ei, dar nu consacră niciodată false valori [...] Marile valori consacrate nu sunt dosare închise; ele sunt inepuizabile şi li se va găsi alt unghi de interpretare, mereu se va găsi în ele ceva nou” 213.

Coloratura poetică şi sugestivitatea limbii, contururile nedefinite şi imaginile cu încărcătură simbolică din opera lui Dickens sunt ecouri nu numai ale experienţei individuale ci şi ale celei general umane. Deşi în scrierile sale se pot identifica oameni şi locuri având corespondenţă cu realitatea, iar satira, uneori nemiloasă, are ţinte precise, Dickens nu a creat o operă sociologică şi nici pamflete sub masca romanului. El este înainte de toate romancier, artist, poet al metaforei-Critica a rămas încă datoare faţă de cititor în privinţa interpretării în continuare a multor aspecte ale operei prin substanţiale lucrări exegetice destinate generaţiilor mai tinere.

Note lacapitolul IV

1 Philip Hosbaum, *Theory of Criticism,* Indiana University Press, Bloomington, 1970, p. 163.

2 Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativităţii,* Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 357.

3 John Lucas, *The Melancholy Man,* Methuen & Co. Ltd. London, 1970, p. 344.

4 Vezi J. Hillis Miller, *Charles Dickens: The World of his Novels,* Harvard University Press, Cambridge, Mass., Oxford University Press, London, 1958.

5 Virginia Woolf, *Eseuri,* Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 62.

6 Alina Clej, *Charles Dickens: Momente semnificative din opera de traducere a literaturii universale,* în *Secolul 20,* nr. 11 – 12, 1974, p. 168.

7 E. Wagenknecht, *Cavalcade of the english Novei,* Henry Holt and Company, New York, 1954, p. 230.

8 Sylvere Monod, *Charles Dickens ou la genèse d’un art moderne,* în *Europe,* Paris, 47-e année, no. 488, decembre 1969, p. 22.

9 Florin Mihăilescu, *Conceptul de critică literară în România,* vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 71.

10 Radu Ionescu, *Scrieri alese,* ed. îngrijită, prefaţă şi note de Dumitru Bălăeţ, Bucureşti, 1974, p. 110.

***11 Ibid.,* p. 317.**

12 George Ivaşcu, *Din istoria teoriei şi criticii româneşti,* Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1967, pp. 533 – 534.

***13 Familia,* 7/19 iunie, 1870, an VI, nr. 24, p. 284.**

***14 Familia,* 27/11 iuliu, 1870, an VI, p. 311.**

15 Vezi Al. Duţu, *Dickens în România,* în *Studii de literatură universală,* Bucureşti, 16 (1970), pp. 45 – 51.

***16 Charles Dickens (Boz),* în *Noua bibliotecă română,* Braşov, II, 1883, pp. 47 – 48.**

17 Ibidem.

18 Ibidem.

19 Florin Mihăilescu, *op. cit.,* p. 17*5, 20 Ibidem,* p. 173.

21 Adriana Iliescu, *Proza realistă în secolul al XIX-lea,* Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 50.

***22 D. Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori,* Casa Şcolilor, 1944, p. 363.**

23 După opinia lui Mihai Drăgan, primul obiectiv al lui Maiorescu era „întărirea procesului de triere critică a culturii străine, occidentale mai ales, cu scopul asimilării ei potrivit trebuinţelor spirituale româneşti şi mai ales accentuarea, prin opoziţie, a elementului naţional care trebuie cristalizat în forme superioare de manifestare”. (*Lecturi posibile,* Editura Junimea, Iaşi, 1978, p. 122.)

24 Pompiliu Mareea, *„Convorbiri literare” şi spiritul critic,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 218.

25 Al. Duţu, *Dickens în România, Studii de*

literatură universală, 16 (1970), p. 47.

26 Alexandru Gr. Şuţu, *Studiu asupra romanului realist din zilele noastre, Convorbiri literare,* nr. 6, 1884, p. 237.

27 C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 506.

28 Ibid., p. 170.

29 Florin Mihăilescu, *op. cit.,* p. 530.

30 Adriana Iliescu, *Reviste româneşti la sfârşitul secolului al XIX-lea,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 20.

31 C. Stere (C. Şărcăleanu), *Evenimentul literar,* 29. VIII. 1894, p. 1.

32 H. Sanielevici, *Lumea nouă,* Bucureşti, I, (1894 – 95), nr. 94, p. 1.

33 Ibidem. Sanielevici a publicat un articol în care îl caracterizează pe Dickens într-un mod oarecum similar şi în ziarul *Adevărul,* nr. 1883, (1894), p. 1, semnându-l H. Silvius.

34 H. Sanielevici, *Poporanismul reacţionar,* Bucureşti, 1921, p. 138.

35 Noua revistă română, Bucureşti, vol. XI, (26 februarie 1912), p. 270.

36 Ceva despre Charles Dickens de A.C., *Tribuna,* Arad, XVI, (21 ian. 1912), pp. 3 – 5; „A. C”. sau Adrian Corbul a fost pseudonimul folosit de scriitorul Radu Baltag.

37 Ibidem.

38 Ibidem.

39 Ibidem.

40 Centenarul lui Dickens de Ad”, *Tribuna,* Arad, XVI, (1912), nr. 23, p. 5. Un articol comemorativ cu un conţinut absolut identic a apărut în ziarul *Dimineaţa,* Bucureşti, IX, nr. 2834, (1912), p. 1, semnat de Iosif Nădejde.

41 Z. Ornea făcea precizarea importantă că „chiar dacă nu a fost o şcoală estetică şi un curent în înţelesul consacrat al termenului” poporanismul a

fost „o orientare complexă, cu profunde rezonanţe în lumea creatorilor de frumos11. (*Poporanismul,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 356.)

42 Vezi Hippolyte Taine, *Pagini de critică,* texte alese, traduse şi prefaţate de Silvian Iosifescu, Bucureşti, 1965, pp. 344 – 377.

43 Basil Munteanu, *La littérature comparée chez Ies Roumains,* în *Yearbook of Comparative Literature,* II (1953), pp. 19 – 27.

44 O bună caracterizare sintetică a noii perioade realizează Ov. S. Crohmălniceanu care, printre altele, scrie: „Faptul că se împlinise mult visatul ideal al unităţii naţionale şi fuseseră înlăturate barierele artificiale între românii din provinciile subjugate are (de asemenea) o covârşitoare importanţă nu numai politică, dar şi culturală. Numărul talentelor scriitoriceşti notabile creşte sensibil; contactele cu alte literaturi se lărgesc [...] Culturii noastre i se caută tot mai stăruitor planuri universale de afirmare. Preocuparea accentuată pentru «europeism» şi totodată pentru valorificarea originalităţii naţionale decurge din această tendinţă şi ea imprimă vieţii spirituale interbelice o notă proprie11. (Lite*ratura română între cele două războaie mondiale,*vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, pp. 11 – 12.)

45 Ileana Verzea, *Anglia văzută de români,* în *Secolul 20,* nr. 10 – 11 – 12, (1978), p. 71.

46 Într-un eseu despre Tolstoi, subliniind elementul romantic la Balzac, Ibrăileanu scria că aceeaşi trăsătură o găsim la

Dickens, „a cărui însuşire genială, imaginaţia incendiară, l-a făcut adesea să dea lucrurilor proporţii de vis”. P. 295) Când îi compară pe A. France şi Dickens, Ibrăileanu găseşte că „mai fin în ironie şi mai discret în sentiment decât Dickens – la Dickens sentimentul e pe un plan mai ridicat în creaţie –, humorul lui France e mai puţin vulgar, mai

delicat, mai „artist11 decât al genialului scriitor englez, care-şi răsplăteşte lipsa de fineţă, dacă e un defect, prin puterea colosală de creaţie a vieţii pasionale şi active”. (*Scriitori români şi străini,* vol. II, ediţie îngrijită de Ion Creţu, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 367 – 68.)

47 Garabet Ibrăileanu, *Studii literare,* ed. îngrijită de S. Bratu, Bucureşti, 1957, p. 334.

***48 Ibidem,* p. 335.**

49 Ibidem.

50 Dan Grigorescu, *Prefaţă* la Charles Dickens, *Marile speranţe,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. XXXVI.

51 I. Botez, *Aspecte din civilizaţia engleză,* Editura Vieţii Româneşti, Iaşi, 1920, p. 253 (publicată pentru prima oară în 1912, această carte a cunoscut 5 ediţii până în 1945).

***52 Ibidem,* p. 284.**

***53 Idem, Studii şi observaţii,* Socec, Bucureşti, 1920, p. 90 (prima ediţie a apărut în 1914).**

***54 Ibidem,* p. 91.**

55 Idem, *Priviri asupra limbii şi literaturii poporului englez,* în *Viaţa românească,* nr. 3, 1924, p. 428.

56 Ibidem.

57 Adriana Iliescu, *Realismul în literatura română în secolul al XIX-lea*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 169.

58 N. Iorga, *Anglia şi poporul englez,* Editura Casei Şcolilor, Bucureşti, 1928, p. 89.

59 Idem, *Ce datorăm cărţii engleze*, Datina Românească, Vălenii de Munte, 1938, p. 10.

60 Idem, *Pagini de tinereţe,* vol. II, ed. Barbu Theodorescu, Bucureşti, 1968, p. 207.

61 Idem, *Evocări din literatura universală,* ed. Liliana Iorga-Pippidi cu o prefaţă de Alexandru Duţu, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 147.

62 Marcu Beza, *Romanul contemporan,* Cultura

Naţională, Bucureşti, 1928, p. 5.

63 Idem, *Din Anglia. Însemnările unui literat,* Viaţa Românească, Iaşi, 1921, p. 5*4, 64 Ibidem,* p. 55.

65 Dragoş Protopopescu, *Curs de engleză. Romanul englez (note),* Bucureşti, 1945 – 1946, p. 195.

66 Ibidem, p. 196.

67 Const. Şăineanu, *Romanul francez,* Bucureşti, 1922, p. 142.

68 Garabet Ibrăileanu, *Companii,* ediţie îngrijită şi prefaţată de Mihai Drăgan, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 183.

69 Paul Rareş, *Cetind pe Dickens,* în *Viaţa românească,* XIV (1922), nr. 5.

70 I. Creţu, *G. Ibrăileanu. Restituiri literare,* Editura Academiei R.S. România, Bucureşti, 1968.

71 Al. Piru, *Varia,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1972, pp. 266 – 270.

72 Paul Rareş, *op. cit.,* p. 222.

73 Ibidem.

74 Charles Dickens, în *Adevărul literar şi artistic,* Bucureşti, VII, (1926), nr. 303. p. 8.

75 Ibidem.

76 Mihai Ralea, *Stefan Zweig: Dickens et Balzac,* în *Viaţa românească,* Iaşi, XIX (1927), nr. 8 – 9, p. 205.

77 Eugen Relgis, *Stefan Zweig: Balzac-Dickens. Deux grands romanciers du XIX* siècle. Paris, 1927.* (Recenzie), în *Adevărul literar şi artistic,* Bucureşti, VIII (1927), nr. 339, p. 7.

78 Ada Nisbet, *Charles Dickens,* în *Victorian Fiction: A Guide to Research,* ed. Lionel Stevenson, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1964, p. 134.

79 Stefan Zweig, *Trei maeştri: Balzac, Dickens, Dostoievski,* trad. Relgis, „Cugetarea”, Bucureşti, 1938, p. 107. Versiunea românească a fost favorabil recenzată de S. Teleajen (*Însemnări ieşene,* III, nr. 6,

1938, pp. 565 – 566).

80 G.B., *Fagin şi Leiba Zibal,* în *Adevărul literar şi artistic,* X, nr. 505, 1930, p. 7. Acest articol reproduce aproape în totalitate conţinutul unui articol semnat de Adrian Corbul (Radu Baltag), în *Românul,* Arad, II (1912), nr. 161, p. 1 – 3.

81 Apud Edgar Johnson, *Charles Dickens. His Tragedy and Triumph,* vol. II, Little, Brown and Company, Boston and Toronto, 1952, p. 1010.

82 G. B „*Fagin* şi *Leiba Zibal,* loc. cit.

83 Horia Petra-Petrescu, *Mila şi compătimirea socială în literatură,* Sibiu, 1924.

84 Vasile V. Georgescu, *încercare asupra menirii romanului,* în *Viaţa românească,* Iaşi, XX (1928), nr. 9, p. 232.

***85 Ibidem,* p. 233.**

86 Vera Panfil, *Charles Dickens,* în *Adevărul literar şi artistic,* Bucureşti, XVIII (1937), nr. 849, p. 13.

87 Silvian Iosifescu, *Recitiţi pe Dickens,* în *Reporter,* nr. 38, 1937, p. 6.

88 Ibidem.

89 Ibidem.

90 Ibidem.

91 Ibidem.

92 Despina Ghidionescu, *Charles Dickens şi operele sale,* în *Britanica,* I, nr. 5 (5 oct. 1938), p. 31.

***93 Centenarul lui Samuel Pickwick.* În *Adevărul literar şi artistic,* nr. 807, 1936, p. 8.**

94 Ion Pas, *Charles Dickens,* în *Azi,* an VIII, nr. 44, 1939, P7.

95 Tudor Vianu, *Studii de literatură universală,* Editura Academiei, Bucureşti, 1963, p. 607.

96 Adina Arsenescu-Iamandi, *Un scriitor al poporului: Charles Dickens,* în *Viaţa românească,* Bucureşti, XXXVIII, nr. 5 – 6, 1945, pp. 54 – 56.

97 Charles Dickens (1812 – 1870), însă cunoaştem scriitorii literaturii universale.

Prezentare bibliografică, **Bucureşti, 1956, pp. 33 – 40; Al. Duţu şi Sorin Alexandrescu,** ***Dickens în România,*** **Bucureşti, 1962, 6 p;** ***Charles Dickens. Bibliography of the Romanian Translations Published in Volume (1898 – 1966),*** **Bucharest, Romanian Institute for Cultural Relations with Foreign Countries, 1967, 32 p.**

98 Jack Lindsay, ***Charles Dickens. A Biographical and Criticai Study,*** **Philosophical Library, New York, 1950, p. 235.**

99 G.H. Ford, ***Dickens and His Readers,*** **Princeton University Press, Princeton, N.J., 1955, p. 100.**

100 George Gissing, ***Charles Dickens,*** **Dodd, Mead & Company, London, 1898, p. 94.**

101 N. Moraru, ***Realismul în literatură,*** **Bucureşti, 1948, pp. 35 – 36;** ***Elementele realismului în literatură,*** **în** ***Studii şi eseuri,*** **Bucureşti, 1950, p. 60.**

102 Vera Călin, ***Un prieten al celor asupriţi: Charles Dickens,*** **Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1951, p. 97.**

103 Clio Mănescu, ***Curs de literatură universală şi comparată. Secolul 19. Romantismul şi realismul,*** **Timişoara, 1974, p. 183.**

104 Ibidem, **p. 195.**

105 Zoe Dumitrescu-Buşulenga, ***Valori şi echivalenţe umanistice,*** **Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 74.**

106 Ibidem, **p. 440.**

107 Al. Philippide, ***Studii şi portrete literare,*** **Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963, p. 63.**

108 Ioana Creţulescu, ***Mutaţiile realismului,*** **Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1974, p. 38.**

109 Taylor Stoehr, ***Dickens: The Dreamer's Stance,*** **Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1965, p. 14.**

110 Liliana Teodoreanu, ***Romanticul Dickens,*** **în**

Familia, Oradea, seria V, anul 6 (106), nr. 8 (60), august 1970, p. 3.

111 Ibidem.

112 Vezi George J. Becker, (ed.), *Documents of Modern Literary Realism,* Princeton University Press, Princeton, 1963.

113 René Wellek, *Conceptele criticii,* Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 264.

114 Idem, *Istoria criticii literare moderne,* vol. IV Editura Univers, Bucureşti, 1979, pp. 345 – 346.

115 Edgar Papu, *Realismul şi purismul estetic,* în *Conceptul de realism în literatura română,* antologie şi studii de Al. Săndulescu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, p. 331.

116 Z. Ornea, *Confluenţe,* Editura Eminescu, Bucureşti. 1976, p. 232.

117 Veni Daniel Masson, *British Novelists and their Style,* Cambridge, 1859.

118 Lucien Goldman, *Sociologia literaturii,* Editura Politică, Bucureşti, 1972, p. 117.

119 A'igus Wilson, *Remember-interviu* luat de George Cuibuş, *Cronica,* Iaşi, VII, 12 (320), 24. III. 1972, p. 16.

120 Mihnea Gheorghiu, *Amintirea lui Dickens,* în *Călăuza bibliotecarului,* Bucureşti, 1955, nr. 6, p. 31.

121 Ibidem.

122 Idem, *Dickens, un autor popular,* în *Gazeta literară,* nr. 9, 1962, p. 6.

123 Idem, *Orientări în literatura străină,* Editura de stat pentru literatură şi artă. Bucureşti, 1958, p. 177.

124 Ibidem, p. 178.

125 Ibidem.

126 Ibidem, p. 179.

127 Clio Mănescu, *op. cit.,* p. 193.

128 Ibidem.

129 Ibidem, p. 215.

130 Evghenie Lann, *Dickens,* în româneşte de Profira Sadoveanu şi N. Zdetoveţchi, Bucureşti, 1950, 378 p.

131 Pierre Daix, *Şapte secole de roman,* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1966, pp. 212 – 255.

132 Constantin Ciopraga, *Charles Dickens,* în *Iaşul nou,* II, nr. 7 (1950), p. 95.

***133 Ibidem,* p. 99.**

134 Tudor Vianu, *op. cit.,* p. 106.

135 Ion Ianoşi, *Ri manul monumental şi secolul XX,* Edicura pentru Literatură, Bucureşti, 1963, p. 57.

136 Ibidem.

137 Ana Cartianu, *Eseu. i de literatură engleză şi americană,* Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 81.

***138 Ibidem,* p. 91.**

***139 Ibidem,* p. 88.**

***140 Ibidem,* p. 90.**

141 Edgar Papu, *Mitul Dickens,* în *România literară,* Bucureşti, nr. 32, 1970, p. 23.

142 R.M. Albérès, *Istoria romanului modern,* în româneşte de Leonid Dimov, E.L.U., Bucureşti, 1968, p. 39.

143 Ana Cartianu, *op. cit.,* p. 92.

***144 Ibidem,* p. 95.**

***145 Ibidem,* p. 97.**

***146 Ibidem,* p. 100.**

***147 Ibidem,* p. 99.**

***148 Ibidem,* p. 108.**

149 Monica Botez, *An Undercurrent în Dickens Late Novels,* în *Analele Universităţii Bucureşti. Limbi germanice, XX,* 1971, pp. 129 – 134.

***150 Ibid –,* p. 130.**

151 Adrian Marino, *Prezenţe româneşti şi realităţi europene – Jurnal intelectual,* Editura Albatros, Bucureşti, 1978, p. 262.

152 Jack Lindsay, *op. cit.,* p. 201.

153 Masao Miyoshi, *The Divided Seif. A Perspective on the Literature of the Victorians,* New York, 1969, p. 269.

154 Silvian Iosifescu, *Oameni şi cărţi,* Editura de Stat, Bucureşti, 1946.

***155 Ibidem,* p. 168.**

156 Idem*, în jurul romanului,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1961; *Mobilitatea privirii,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.

157 Tudor Vianu, *Estetica,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 258.

158 Idem, *Studii de literatură universală,* p. 545.

***159 Ibidem,* p. 87.**

160 Dan Grigorescu, *Prefaţă* la Charles Dickens, *Marile speranţe,* ed. cit., p. XXX.

***161 Ibid.,* p. XXXI.**

***162 Ibid.,* p. XXXII.**

163 Dan Grigorescu şi Sorin Alexandrescu, *Romanul realist în secolul al XIX-lea,* Editura enciclopedică română, Bucureşti, 1971.

164 Lucian Raicu, *Reflecţii asupra spiritului creator,* Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 235.

165 Vezi Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky în Relation to Balzac, Dickens and Gogol,* The University of Chicago Press, Chicago and London, 1967.

166 Vezi Mihail Mândra, *Tema „Mesagerului" la Dickens şi Dostoievski* în *Studii de literatură universală,* 19, 1976; Valeriu Cristea, *Spaţiul în literatură,* Cartea Românească, Bucureşti, 1976.

167 Ana Cartianu, *op. cit.,* p. 88.

***168 Ibid.,* p. 81.**

***169 Ibid.,* p. 82.**

170 Clio Mănescu, *op. cit.,* p. 196.

171 T. Mocanu, *Fiziologia literară,* Editura Dacia, Cluj, 1972, p. 61.

***172 Ibid.,* p. 55.**

173 V.S. Pritchett, *The Living Novei,* Reynal & Hitchcock, New York, 1947, p. 88.

174 Dorothy van Ghent, *The english. Novei. Form and Function,* Perennial Library, Harper & Row Publishers, New York, 1967, p. 157.

175 Alina Clej, *op. cit.,* p. 169.

176 Ibidem.

177 Monica Botez, *op. cit.,* p. 131.

178 Ibid., 133.

179 Ibid., p. 134.

180 Ibidem.

181 Leonid Dimov, *Pickwick şi insulele fericite. (Despre unele opere ale lui Charles Dickens cu prilejul împlinirii a 160 de ani de la naştere),* în *România literară,* 5, nr. 7, (10 februarie 1972), p. 28.

182 Leon Leviţchi, *Dickens contemporanul nostru,* în *Studii de literatură universală*, vol. XVI, Bucureşti, 1970, p. 20.

183 Liliana Teodoreanu, *Elemente fantastice în stilul lui*

Dickens, în *Studii de literatură universală*, vol. XVI, Bucureşti, 1970, pp. 34 – 41.

184 R. Garis, *The Dickens Theatre: A Reassessment of the*

Novels, Clarendon Press, Oxford, 1965, p. 24.

185 F.R. Leavis and Q.D. Leavis, *op. cit.,* p. 34.

186 Alina Clej, *op. cit.,* p. 168.

187 Societatea Dickens, foarte activă şi azi, s-a constituit în 1902. G.K. Chesterton, unul dintre primii ei preşedinţi, a devenit marele exponent al dickensienilor entuziaşti pentru care primele romane exprimau cu adevărat geniul lui Dickens.

188 G.K. Chesterton, *Charles Dickens,* în româneşte de Teodora Sadoveanu. *Prefaţă* de Dan Grigorescu, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

189 Sylvere Monod precizează însă că Chesterton „mai are să ne spună despre Dickens lucruri care merită deplină consideraţie”. (*Dickens*

and Fame, în *The Dickensian,* Centenary Number, vol. 66, 1970, no. 361, p. 133.)

190 Dan Grigorescu, *Prefaţă* la *Charles Dickens* de G. K, Chesterton, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

191 Ibid., p. 15.

192 Ibidem.

193 Valeriu Cristea, G.*K. Chesterton: „Charles Dickens”,* în *Flacăra,* Bucureşti, XIX, nr. 786, 27 iunie 1970; Edgar Papu, *Mitul Dickens,* în *România literară,* Bucureşti, nr. 32, 1970; Aurel Dragoş Munteanu, G.*K. Chesterton: „Charles Dickens”,* în *Scânteia,* Bucureşti, an. 39, nr. 8488, 17 iulie 1970; Al. Dobrescu, *G.K. Chesterton: „Charles Dickens”,* în *Cronica,* Iaşi, 5, nr. 26, 27 iunie 1970.

194 Valeriu Cristea, *G.K. Chesterton: „Charles Dickens”,* p. 13.

195 Edgar Papu, *Mitul Dickens,* p. 23.

196 Dana Guran-Albu, *Dickens Centennial Essays* (Recenzie), în *Revista de istorie şi teorie literară,* tom 22, nr. 1, 1973, pp. 141 – 143.

197 Ana Maria Rareş, *Charles Dickens: Aventura carte,* în *Viaţa românească,* XXIII, nr. 6, iunie 1970, pp. 86 – 89.

198 Tudor Olteanu, *Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea,* Editura Univers, Bucureşti, 1977, pp. 253 – 268.

199 Ibidem, p. 255.

200 Ibidem, p. 267.

201 Cezar Petrescu, *Dublul cuvânt înainte,* în *Conceptul de realism în literatura română,* antologie şi studii de Al. Săndulescu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, p. 161.

202 Tamás Deák, *A száz eves Dickens,* în *XJtunk,* XXV, 24 (1128), (1970), p. 8 – 9.

203 Leon Leviţchi, *op. cit.,* p. 19.

204 Lucian Raicu, *op. cit.,* p. 285.

205 George H. Ford, *David Copperfield,* în *The*

Dickens Critics, **ed. George H. Ford and Lauriat Lane, Jr., Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1966, p. 350.**

206 Liliana Teodoreanu, *Romanticul Dickens,* loc. cit.

207 Norbert Groeben, *Psihologia literaturii,* Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 116.

208 Ov. S. Crohmălniceanu, *Exegeză şi cabalistică,* în *Semnificaţiile criticii contemporane,* ed. îngrijită de Florin Mihăilescu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 96.

209 Silvian Iosifescu, *Redescoperiri şi reducţii,* în *Luceafărul*, Bucureşti, XVI, nr. 41 (598), 13 octombrie 1973, p. 3.

210 Liliana Teodoreanu, *Romanticul Dickens,* loc. cit.

211 Robert Morse, *Our Mutual Friend,* în *The Dickens Critics,* p. 210.

212 Mihnea Gheorghiu, *Lumea fără Dickens,* în *Tribuna,* Cluj, XIV, nr. 25, 18 iunie 1970, p. 1; de asemenea în *Scrisori din Imediata Apropiere*, Editura Albatros, Bucureşti, 1971, pp. 26 – 28.

213 Al. Paleologu, *Bunul simţ ca paradox,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1972, p. 13.

Ca pretutindeni în lume, Dickens a avut şi continuă să aibă mari admiratori şi în România. Numeroase mărturii (prefeţe, referinţe izolate, însemnări de jurnal, corespondenţă, iar mai târziu studii de specialitate) reliefează cu pregnanţă o atenţie preferenţială acordată valorilor etice, democratismului, mesajului umanist pe care le implică opera marelui prozator englez. Receptarea lui indică o vie şi semnificativă participare a noastră la marile valori ale universalităţii, implicit la elevatul mesaj al unei opere consacrată de mult în circuitul întregii umanităţi.

Izvorâtă din condiţiile societăţii victoriene, opera lui Dickens nu s-a perimat, pentru că deşi anumite instituţii sau racile specifice au dispărut, cauzele sociale şi morale care provoacă grave schilodiri ale sufletului continuă să se

manifeste în lume. În plus, această operă răspunde aspiraţiilor neîncetate ale omului spre frumos. Stilul metaforic, puterea imaginaţiei şi intensitatea viziunii, comunicând atât comicul cât şi dramatismul vieţii, contribuie la permanenţa mesajului umanist.

Sensibilitatea noastră, produs al interacţiunii multor factori ce au contribuit la modelarea ei şi i-au determinat opţiunile, a răspuns cu spontaneitate lumii din romanele dickensiene, deoarece în ea şi-a recunoscut linia propriei deveniri de la indiferenţă, lăcomie şi cruzime, prin ipocrizie, mândrie şi egoism, la iubire, devotament şi solidaritate umană, proces care nu se încheie niciodată.

Opera lui Dickens a stimulat o mai mare apropiere între oameni prin sensibilizarea la bucuriile, durerile şi speranţele celor din jur. Dacă nu au dispărut încă din lume momentele şi cazurile de indiferenţă şocantă sau de cruzime înjositoare înseamnă că este cu atât mai mult nevoie de repetarea, de reluarea sub diferite forme, a unor adevăruri răspândite în acele simple dar impresionante imagini ce se constituie din scenele şi situaţiile descrise de Charles Dickens: ignorarea sau respingerea căldurii umane duce la relaţii artificiale, bazate pe interes şi calcul; cu cât omul posedă mai puţină afecţiune şi simpatie, cu atât se îndepărtează de propria sa esenţă, supunându-se legilor care guvernează în regnul animal. A te apropia de semenii tăi cu înţelegere, a învăţa să fii răbdător şi tolerant înseamnă a te ridica deasupra pornirilor instinctuale, prejudecăţilor şi egoismului, înseamnă de fapt a-ţi respecta demnitatea de om.

Traiectoria operei lui Charles Dickens în România este legată, sub un anumit raport, de însăşi procesul de dezvoltare a literaturii române de-a lungul unui interval de timp de peste un secol de când datează prima traducere din opera scriitorului englez în limba română. Dincolo de interesanta imagine de ansamblu a penetrării unui scriitor în conştiinţa noastră literară, traducerile din Dickens şi articolele ocazionate de popularizarea lui în cultura noastră scot în evidenţă nu o dată aspecte specifice ale

vieţii cultural-literare româneşti. Principalul considerent al slabei receptări a lui Dickens în România în secolul trecut îl constituie faptul că lipseau anumite afinităţi între spiritul nostru literar public, preferinţele şi gusturile dictate de înseşi împrejurările social-politice ale ţării noastre ce cunoaşte în evoluţia ei în primele şapte decenii ale veacului trecut una din cele mai frământate perioade, şi spiritul conservator de stabilizare burgheză, specific epocii victoriene din Anglia. Slaba cunoaştere a limbii engleze şi nevoia de a recurge la intermediare au întârziat de asemenea apariţia unor traduceri sistematice din Dickens până în etapa mai recentă. Evident, o cauză a nereceptării, nu mai puţin importantă, a fost şi lipsa de solicitudine a editorilor suspicioşi de eventualitatea unui eşec comercial.

În aceste condiţii, revistele literare au avut, în secolul al XIX-lea mai ales, un rol hotărâtor în popularizarea lui Dickens prin traduceri încurajate de cei mai de seamă reprezentanţi ai vieţii noastre culturale şi literare.

Sunt mulţi factori – sociali, literari şi strict materiali – care stau la baza atât a succeselor cât şi a neajunsurilor manifestate în primii o sută de ani (1844 – 1944) de receptare a lui Dickens prin traduceri. Succesul a fost determinat în primul rând de interesul pe care unii dintre scriitorii şi criticii noştri l-au arătat pentru opera să-De-abia după 1944, când s-au creat condiţii adecvate înfloririi întregii culturi, Dickens a devenit un scriitor larg cunoscut în România. Un rol considerabil în popularizarea autorului lui *David Copperfield* au avut şi alte mijloace decât cele editoriale (critica literară, învăţământul prin cursurile de literatură engleză şi universală, sărbătorirea în cadrul festiv al comemorărilor, emisiuni radiofonice, filme bazate pe opera sa, dramatizări).

Trecând în revistă peste o sută de ani de comentariu critic, am putut constata că critica s-a mişcat în cercuri care s-au mărit continuu de la o generaţie la alta. Adesea descoperim că multe idei valoroase există în studii scrise cu mult înainte, când nu se foloseau limbajul critic şi posibilităţile de investigare ale şcolilor mai recente. Deşi

nu ne vom întoarce la autorităţi din trecut pentru a învăţa despre Dickens, contribuţia acestora merită să fie subliniată şi apreciată. Există o tradiţie şi o continuitate. Noi posibilităţi de interpretare, de dezvăluire a sensurilor latente azi pot să apară pe măsură ce timpul trece. Marile opere, cum sunt acelea ale lui Dickens, au o rezonanţă specială produsă de densitatea sau semnificaţia generală a simbolurilor şi referinţelor, ceea ce face posibil ca timpul să schimbe prioritățile interpretării sau pur şi simplu să adauge sensuri noi.

Sunt anumite trăsături care fac din receptarea critică un proces mult mai unitar decât cel al traducerilor, cu linii de demarcaţie mai puţin conturate pentru a putea vorbi de perioade. În acelaşi timp se poate observa o suprapunere a diverselor curente sau tendinţe literare, fie că este vorba de estetica romanului sau de mişcări literare. În tratarea criticii am încercat să desprindem o imagine evolutivă, până în 1944, şi una analitică prin urmărirea mai ales a ideilor critice din perioada contemporană, referitoare la realismul dickensian, structura şi tehnica narativă, personaje etc.

Integrând critica despre Dickens până în 1944 în procesul dezvoltării istorice, sociale şi literare din România, constatăm o strânsă interdependenţă între principiile filosofice care alcătuiesc un sistem unitar de idei cu o concretă finalitate socială şi interesul adepţilor acestor idei pentru opera lui Dickens. Văzută astfel, exegeza dickensiană din România indică şi pe această cale raportul dintre ecoul unei opere de artă şi mediul social care o receptează.

Diverse în privinţa modului de abordare a artei şi universului dickensian, scrierile din ultimii treizeci de ani despre Dickens completează ansamblul. Mari personalităţi ale culturii noastre contemporane s-au pronunţat asupra lui. În general vorbind, s-a ajuns la judecăţi mai echilibrate, în care un fel de sinteză a şcolilor critice opuse şi complementare plasează arta lui Dickens într-o mai bună perspectivă. Este normal ca o atenţie egală să i se

acorde atât lui Dickens din primele romane cât şi celui din perioada maturităţii artistice, considerând umorul şi simbolistica dickensiană ca părţi integrale ale artei sale, la fel de importante. Tocmai această structură extrem de complexă, îmbinând umorul şi simbolul, concretul şi abstractul, fantezia şi grotescul, realismul şi mitologicul a fost marea atracţie a scrierilor lui Dickens, făcându-le deschise atâtor interpretări.

Dacă uneori ideile exprimate în ţara noastră asupra operei dickensiene au coincis cu opinii din alte zone de cultură, aceasta dovedeşte că modalităţile critice tind spre generalizare din cauza difuziunii largi a ideilor, pe de o parte, şi din cauza schimbării gusturilor, pe de alta. De fapt, întreaga critică ilustrează foarte bine concepţiile în schimbare despre condiţia estetică a romanului, fiecare şcoală impunându-şi propriile criterii în judecarea realizării lui Dickens. Structura foarte complexă a romanelor sale nu a putut fi cuprinsă satisfăcător de către nicio metodă, folosită în mod exclusiv.

A trebuit să se recunoască, printre altele, că Dickens este atât realist cât şi romantic şi, mai presus de toate, un romancier-poet. Critica dickensiană din România a ilustrat pe deplin toate tendinţele divergente şi contrastante, dar constant a acordat o atenţie deosebită calităţilor perene care îl fac pe Dickens un scriitor mare pentru toate generaţiile.

Din imaginea pe care o avem acum despre Dickens o idee se desprinde cu claritate: el este şi va rămâne unul din marii scriitori ai lumii. Critica nu va înceta să se ocupe de opera sa. Interpretările noi vor contribui cu pătrunderi originale în zone ce încă merită să fie iluminate.

Traducerile succesive, atenţia de care s-a bucurat opera scriitorului englez în cultura noastră, de-a lungul a aproape treisprezece decenii de literatură, din partea unor personalităţi de seamă ale culturii noastre, audienţa crescândă remarcată în ultima jumătate de secol ne determină să recunoaştem că opera lui Dickens a fost o lectură indispensabilă a publicului românesc de toate

vârstele.

SUMMARY

Being a study of the fortune and reputation of Charles Dickens works în România, this book aims at investigating those features of the popular English writer's creation which have partdcularly drawn the attention of both readers and commentators în this country. În some ways the story of Dickens's reception in România is connected with the evolution of Romanian literature in the one hundred and thirty years or so that have clapsed since the first translation appeared. The translations from Dickens, and the essays occasioned by his popularization in our culture do not offer us only an interesting general picture of a writer's penetration into our literary consciousness; they also point to the specific features of Romanian cultural and literary ldfe which have prepared and facilitatea this reception.

The story of Dickens fortune in the Carpathian and Danubian lands is symbolic, în part at least, of our growth în awareness of and apreciation for the perennial values în universal culture and at the same time of the progress of the whole society. By speaking about our attitude towards Dickens, we may learn more about ourselves în terms of spiritual and literary development and integration in the common flow of humanity. His fortune în this country seems to have followed a pattern that closely paralels the ascending curve of sociocultural and literary development, bearing on a multitude of questions that range from literary taste to techniques of translations to editorial policies of publishers etc.

Starting from ideas and suggestions communicated by previous researchers, such as Mihnea Gheorghiu, Dan Grigorescu, Mihail Bogdan and Alexandru Duţu, and using the available bibliographical material, we have extended the study of the phenomenon along several lines of

investigative possibilities, including the peculiar features of Dickens literary reputation and his reception in some European countries (Chapter I), the conditions in Romanian society and culture, which influenced the attitude towards Dickens work, the significance of some early contacts with this work before translations were made, and then the activity of translating Dickens viewed chronologically (Chapter II), an analysis of the contemporary translations (Chapter III) and finally a survey of Dickensian criticism în România (Chapter IV). The question of Charles Dickens reception in România is viewed as a process with multiple implications of varied interests – historical and literary, cultural and psychological – where aesthetics and stylistics can play their part în rounding off the picture.

The large number of documents (prefaces, isolated references, diary entries, letters, and subsequent scholarly studies) bears witness to the constant attention that has been paid to the ethical values, the democratic spirit, and the humanistic message found in the great English novelist's works. His reception attests to our significant sharing in the great values of the world and, implicitly, in the lofty message of a work which has long established itself in the cultural treasure-house of all mankind.

Materially rooted în a particular social and moral predicament, Dickens message has the quality that gives it a generalizing force. The fascinating feature of Dickens work is that while it was a tract for the times it is also written for eternity. His highly metaphorical and symbolical style, the depth of his feelings for humanity în general and especially his understanding of the common man contributed to the endurance, of his work.

Dickens background and personal talent, his experiences and sympathies, his power of imagination and intensity of Vision

— Combining the humorous and the sentimental with the realistic and dramatic elements of life – grave Dickens a unique qualification for becoming the original genius of the nineteenth century novei, his influence extending far beyond English literature. Because he loved the readers he was addressing and felt the responsability for his art, his contribution was decisive for the future course of the Novel.

After a survey of the criticai reputation of Dickens work and its echoes in the main European countries and an analysis of the determining factors of the reception, which were in keeping with the socio-cultural and literary conditions peculiar to ea ch country, the same phenomenon is then individualizând with reference to our culture.

Dickens reputation had been established in Europe almost as quickly as at home. Since the translations and comentaries în countries such as France, Germany and Russia have direct connection with Dickens reception in România, we have found it necessary to have a closer look at the fortune of his work in these countries.

France and Germany were the main sources of information for the Romanian intellectuals in the nineteenth century about English literature. Any plece of writing could only be considered worth translating from these intermediaries into Romanian when it had gained suficient popularity in those first countries of adoption, provided, of course, it contained elements that appealed to the Romanian audience as well. It can be said on the basis of what is known about Dickens reputation in France that until the I-Iachette Collection had started a sistematic translation from Dickens în 1856, and criticism, especially

H. Taine, had made some favourable comments on the work, în spiţe of the eexisting translations, the overall picture of Dickens reputation in that country

was not favourable enough to attract the attention of cultured Romanians. The most reputable French critics of the time, Ph. Chasles and Champfleury, who wrote negatively about the english novelist, also contributed to a lack of interest în Dickens between 1838 and 1856. The situation changed radically in the last decades of the century and the conséquences can be seen in the greater numbers of Dickens writings translated into Romanian.

It cannot be said, however, that the delay of Dickens reception in România can be entirely attributed to the French intermediary. In fact the French „channel" served as a very important contact with Dickens work in the course of several decades, even before Romanian translations appeared. We just make the point that popular though he was with the French readers, the lack of unreserved criticai support in the literary circles of France influenced negatively Dickens penetration into România around the middle of the last century. We consider that there is a connection between Dickens early popularity în Germany and the achievement of the first translation from a German intermediary, which would support the idea that the continental „mirror played an important part în determining Dickens fate in our part the world. But the local conditions and historical circumstances obviously decided more than any other single factor Dickens fortune în România. Using Alexandru Duţu's suggestion about the importance of mentalities în determining significant attitudes toward cultural and literary phenomena, we point to the implications that a „change of mentality" had for Dickens reception as well.

At the begining a differentiation is found in the Romanian Principalities as regards Dickens reception. Because of the poor knowledge of English, most translations from thislanguage v/ere made by

using French and German intermediaries. În France Dickens's works were, at first, far from enjoying the succes and reputation they had în Germany. It was natural that Transylvania, connected with German culture because of its social and political situation, should have been the first to receive Dickens if we consider the wide audience which the english writer enjoyed in the German literary world. But an explanation for the poor reception of Dickens în România in the last century – the first translation of a novei appeared, serially, as late as 1894 – 96 – can also be fo'. und in the lack of definite points of contact. between, on the one hand, the public literary spirit, the preferences and tastes engendered by the very nature of the socio-political circumstances of our nation, which underwent during its evolution in the first seven decades of the last century one of its most troubled periods, and the conservative spirit of bourgeois stabilization peculiar to the Victorian age, on the other hand. Evidently, another reason, not less important than those already mentioned, was the lack of solicitude on the part of the publishers.

The absence of translations from his main works for a long period of time deprived the Romanian public of what is essential în Dickens. It would, however, be wrong to suppose that the date when a translation was published marks the begining of the Romanian reader's contact with the respective work. We emphasize the part played by the presence of his works in other languages, especially in French or German, or even in the original version, in many of our public or private librarios begining with the 1880's. The „Hachette" collection (in French) or the „Tauchnitz" series (in English) served whole generations ol readers admirably for several decades. It is true that the number of those who had the possibility of reading him în foreign languages was conţined to select categories. On the other hand,

while the period before 1944 is characterized by this interposition of another language between the Romanian reader and Dickens work – (we refer to the novels which had not been translated) – as the nuniber of translations grew the recourse to intermediaries for reading Dickens or translating from him decreased. Dickens has, for the first time, become a popular writer after 1944, his audience including intellectuals and workers, young and old. All the public libraries as well as the ones în sehools, universitics, factories and on building sites have put his works at the disposal of the readers. Dickens popularity has increased în direct relation to the nuniber of translations available in our mother tongue. Although his real influence on our sensibility depends so much on what we look for when we read him, it is not possible to imagine that Dickensmassive presence has not had some influence on our sensibility în ways to be determined by future research into aspects of literary sociology.

An examination of our writers diaries, memoirs and letters reveals that some of them have, în a certain period of their life, been în close contact W'ith Dickens work. Dickens may haveint lucnced the imagination of his readers, determining, even vaguely, some influences.

Tracing Dickens literary fortune în România, we have distinguished three phases of the reception, on the basis of the number of translations, their quality, the publication in periodicals or în volume as well as the echo of the work among writers and the large public: a) Dickens writings în 19 **tu century periodicals (1844 – 1898), b) the publication in volumes (1898 – 1944), and c) the restitution of Dickens work to the Romanian reader (after 1944).**

The first translation was made by I. Mani în 1844. It was „The Drunkard's Death", published in the periodical – *Foaie pentru minte, inimă şi*

literatură **– edited by Bariţiu. The significance of this translation has been pointed out by Al. Duţu and Lucia Pavel. The great representatives of the literary life în Transylvania, and first of all Bariţiu, repcatedly emphasized the need for Romanian writers and intelleotuals to become acquainted with the achievements of English culture and literature. We demonstrate that I. Mani used a German intermediary, and not the english original, for the translation of *The Drunkard's Death.* Then we show that Titu Maiorescu made a translation from Dickens în 1857, which has remained unpublished. The circumstances and significance of this case are discussed.**

În its action of stimulating translations from the english writer, criticism marks an important moment by the activity of the reviews *Contemporanul* and *Lumea nouă.* The publication in *Contemporanul* and later în *Lumea nouă* of translations from Dickens should be closely related to the interest în translations from the great classics of world literature as well as the growing popularity and affection enjoyed by the writer, who was more and more known for the humanistic message of his work, and his feelings of compassion for the oppressed. The translations published in *Contemporanul,* the appearance of C. Dobrogeanu-Gherea's criticai apreciations in *Lumea nouă,* and the publication in the latter review of the Novel *Hard Times* – serially – in the translation of Sofia Nădejde (în 120 consecutive numbers between 1894 – 1896) are natural consequences of a definite evolution in our literary life. At the same time we can see that the socialist movement în this country grave a high apreciation to Dickens.

The 1880's and 1890's were the most fruitful în this first phase of the reception, which can be seen in the great number of translations, and the evor

greater number of newspapers and literary publications which carry them. The activity of the magazine *Vatra* is significant în this respect (it serializând *The Battle of Life*). However, until 1898 no volume by Dickens had been published in Romanian. There were commercial reasons too for that situation: the exigencies of public demand operated mainly în favour of „romances" and „mysteries", which were superficial, but had appeal and reprezented no financial risks for the owners of publishing houses.

The quality of these translations is surprisingly good. The use of an intermediate version no doubt contributed to some of the omissions and additions found. At the same time there were cases when the translators themselves took the liberty of modifying the text, sometimes with the obvious intention of introducing meanings and ideas having educaţional and moralizing purposes.

The full translation of *A Christmas Carol* marks the begining of the middle period of Dickens reception. The publication of this story în book form reprezents a progress în comparison with the previous practices of publishing the translation only în periodicals and newspapers. Although the second period was superior în that the translations were spread in a way which ensured them a longer life, Sofia Nădejde's accomplishment of translating a novei remained for a long time remarkable and excepţional; significantly, it was repeated only after 30 years. Meanwhile, sketches or stories as well as fragments from the novels *David Copperfield, Nicholas Nickleby* etc. appeared în volumes or periodicals în translations by N.N. Botez, Al. Iacobescu, Elena C. Dimitriu etc.

An important event took place în 1929: the simultaneous appearance of two of Dickens important creations (*The Posthumous Papers of the*

Pickwick Club, **under the title** ***Călătoriile, studiile şi aventurile domnului Pickwick,*** **in the fragmentary translation of G.I. Crivăţ, and** ***David Cooperfield,*** **in the complete translation of V. Demetrius). Mention should be made here of the fact that a new version of the latter novei will appear only în 1957; thus it can be said that V. Demetrius translation served for more than a quarter of a century as the only bridge between the Romanian public and Dickens „favourite child”.**

The popularization of ***David Copperfield*** **was also supported în this interval of time by Max Maurey's dramatization, which was put on the stage of the National Theatres în Bucharest and Cluj în 1932 – 33, as well as by the appearance of two abbreviated adaptations of this work.**

The complete translation of ***The Posthumous Papers of the Pickwick Club*** **appeared în 1939. Using a French intermediary, Ion Pas grave nevertheless an outstanding version. The last novei to have appeared în this period was** ***Oliver Twist,*** **in the translation of Teodora and Profira Sadoveanu. New editions of this version were to appear after 1944.**

The period 1898 – 1944 was richer în translations than the previous one, part of them appearhig în volume. The use of an intermediate language (French or German) continued. Even if the publishers sometimes advertised that the translation was done from the original, the comparison usually betrays at least a parţial recourse to an intermediate version. Although there may be cases when the deficient intermediaries used caused many deformations in the Romanian text, the results were în general not too bad. On the contrary, when the translators had the chance of using an acceptable version, and they also had some talent, the Romanian reader was served with more than a simple approximation of the english text. The translations of

V. Demetrius, Ion Pas, Teodora and Profira Sadoveanu are distinguished not only by their literary features, but also by their faithfulness to the text. This leads inevitably to the idea that a much greater number of translations would have been published if the necessary conditions had also existed, i.e. interest on the part of the publishers, the availability of financial support for the eventual translators willing to grapple with the voluminous and generally speaking difficult novels of Dickens.

There are many factors – social, literary and strictly material – which are at the root of both the successes and the failures recorded in the one hundred years (1844 – 1944) of the reception of Dickens through translations. The successes were determined in the first place by the interest which some of our writers and critics took in his work. It is only after 1944, when adecvate conditions were created for the flourishing of the whole culture, that Dickens became a writer widely known în România.

The contemporary period* of Dickens reception through translations reprezents a great step forward as regards the number and the quality of the translations. They will be part of a sistematic action of great scope aimed at popularizing the classics of world literature. It is a planned action, with no material obstacles, which aims at including the great values of the world into the blootistream of Romanian culture. In these conditions it is significant that in the last thirty years the almost complete translation of Dickens work has been achieved (from among the novels only *The Old Curiosity Shop* and *Ba. mă. by Rudge* have not been translated yet). Other means such as literary discussions, teaching through courses of English and world literature, commemorations, broadcasts, dramatizations etc. have also played a great part in the popularization of the author of *David

Copperfield.

Over two million copies of translations from Dickens have been issued. The publishing activity is permanent and progressive. Thirteen of the i ifteen Dickens novels as well as the sketches and some Christmas books and stories have appeared. The publishing conditions are good, some of the works having also reproductions of drawings from the original English editions.

The quality of these translations is incomparably superior to everything that had been achieved before. It is important to remark here that there is no more recourse to intermediaries, the translations being made directly from the original text. While before 1944 the translations from Dickens were sporadic, accidental, and not always achieved by competent and accomplished translators, the contemporary renderings have benefited from the new conditions of publishing and from the contribution of highly qualified translators, some of them being outstanding writers in our literature. The prefaces and chronological tables of some editions offer the Romanian reader useful background information and criticai insight. Ana Cartianu, Mihnea Gheorghiu, Dan Grigorescu, Edgar Papu and Niculai Popescu have achieved modern and penetrating analyses in the prefaces which they have written.

An analysis of the contemporary translations **is made in chapter III. Without aiming at achieving a final and complete evaluation of any one translation, we point out, with examples, the most significant aspects (both positive and negative) which have been found in the translations.**

For the positive achievement in the language and style of the translations, we have selected examples în context, of dialogue, sentence structure and rhythm. Our comentaries bring out clearly the

image which the Romanian reader may have about Dickens on the basis of the translations, and whether the latter succeed în reproducing descriptions, the speech of the characters, and the rhythm of the original.

We are of the opinion that the mistakes at the lexical and firammatical level should also be commented upon because if they are not eliminated they could mar future translations as well. While analysing the translations from Dickens, we fiind that even at this level of the basic lexical unit the least lack of attentdon or erroneous interpretation on the part of the translator may affect the sense of the idea or the stylistic coherence of the work. Consequently, a decisive factor is the general sistem of selecting the lexical and phraseological means which can render the sense and the style of the original. Furthermore, we pay attention to the stylistic implications of entire paragraphs.

Dialect and idiolect, with all the lingvistic features în syntax and vocabulary, forma distinct characteristic of Dickensian style. Here our translators have had their most difficult task, and their successes, whatever they may be, must be fully apreciated. În spiţe of some failures, given the occasional difficulties, we think that at sentence level, especially în descriptions and characterizations, the translators of Dickens have scored their Teal victories. In the final analysis, the succes în translating a language such as Dickens depends most evidently on the translator's own resources as a writer. At the same time, it is obvious that the translator acquainted with the english language, who perceives the style of the writer, and has a developed sense of the Romanian language, will eventually fiind solutions for most of the problems caised by the language and style of Dickens.

An association of the qualities required for a good translation has been found în Ioan Comşa's version of *David Copperfield,* in which the charm of the peculiar language and style of this creation is reproduced; with real artistic possibilities were the dialogue, wit and irony în *Martin Chuzzlewit* revealed by Mihnea Gheorghiu. We also noticed the subtlety în rendering the poetry of memory în *Great Expectations* in the translation of Vera Călin. A version of high artistic accomplishment of the *Pickwick Papers* has been given by Ion Pas în collaboration with Niculai Popescu. All the other translations surpass by far their possible shorteomings. We can take pride în an excellent version of *Bleak House,* by Costache Popa – while *A Tale of Two Cities* (translated by Antoaneta Ralian) and *The Mystery of Edwin Drood* (translated by N. Popescu) will certainly be great sources of joy for the Romanian readers.

Even though we may not have arrieved at a demonstration which is final and incontrovertible, we think that within the limits of our criticai approach we have at least shown which are the aspects worth investigating on a permanent basis so that the readers may benefit from ever better translations.

În chapter IV, we discuss *the criticai reception of Dickens works în România.* This chapter has not been conceived along the lines of the classification made for the reception through translations, though the same stages would roughly apply. There are some features which make the criticai reception appear as a more unitary process, with lines of demarcation not so well defined to enable us to speak of periods. At the same time, one can notice the impact of various literary currents or trends, involving the aesthetics of the Novel or literary movements. În dealing with criticism, we have tried to detach a unitary image, on a chronological basis until 1944, and by following the

main issues discussed after that date, being thus able to emphasize the progress recorded by Dickensian criticism în România. In this way a historical perspective has been created regarding the contribution of the Romanian school of criticism to the debate around Dickens, begining with Maiorescu, Gherea and continuing with Iorga, Ibrăileanu and our comparatists until 1944 when the best traditions were taken up and caised to a high level by our critics and literary historians.

Integrating the criticism about Dickens into the process of historical, social and literary development în România, we have not concerned ourselves so much with the personalities involved – though their contribution is adecvately high-lighted

— But rather with the close interdependence between the philosophical principles which make up a unitary sistem of ideas with a concrete social purpose, and the interest which the adepts of such ideas took în Dickens work. Such an approach to Dickens criticism în România has made it possible for us to demonstrate orice more that there is a relations hip between the echo of a work of art and the social milieu which receives it.

The discussion of the various interpretations of the Romanian critics is made by comparing them with the opinions of some Dickensians in other countries, realizing thus a necessary perspective for appraising the contributions, and eventually the originality, of the Romanian critics.

The history of Dickens reception in a criticai context is connected with the beginings of the aesthetics of the Novel în this country. Radu Ionescu's letter to the newspaper *Independenţa* (1861) apreciates the value of Dickens along with that of Balzac and Thackeray. In the years that followed, Dickens name appeared în isolated criticai references în *Familia, Convorbiri literare* etc. The

publication of a more extensive commentary on his art în *Noua bibliotecă română* în 1883 marked the begining of Dickens wider reputation in all the areas of the country. In this period when Romanian criticism crystallized, the analysis of Dickens art was made with discernment; it is significant for the configuration of the commentators that they underlined especially its realism, deep humanism, and Dickens Iove for the common man.

Although Gherea has not written extensively about Dickens, the references we fiind in his work, and especially în *Citizen Artists,* are suficient for us to form an opinion about the position of the critic towards Dickens. These references become valuable because they establish the standard for many critics whose views and preferences coincided with Gherea's. Most of his considerations about Dickens appeared în *Lumea nouă,* the publication which has brought to light the integral translation of *Hard Times.* Thus it can be said that Dickens made his definite entrance into România through the socialist press. By the publication of Gherea's teoretical studies, in which there are ample references to Dickens, *Lumea nouă* played a decisive part în this phase of the reception.

Dickens is the favourite author of many critics and writers connected with „poporanism11 (C. Stere and others). His name was more frequently mentioned, and his artistic achievement became a standard of comparison, being chosen, separately or together with that of other novelists, as a model for our writers. There was a sincere enthusiasm for the profound humanism în Dickens work, for his talent în delineating characters and especially children. Outstanding critics and men of culture such as Titu Maiorescu and Nicolae Iorga were among those who apreciated Dickens at the end of the last century. They actually never ceased throughout their life to

consider Dickens one of their favourite authors in English literature.

Being the obiect of serious ideological confrontations in the first decades of the twentieth century, literary history and criticism experienced polemical tendencies, often of an extreme intensity, without renouncing, however, the constant sympathy for democratic and Progressive aspirations.

Integrated into these phenomena, the interest în Dickens was growing. After analysing the articles published in *Tribuna* and *Noua revistă română* (1912), we discuss the significance of the essay „Charles Dickens11 published in *însemnări literare* în 1919. The author of the essay, the outstanding critic G. Ibrăileanu, challenged the rezerves that some critics had expressed about Dickens art. Considering the reaction of aesthetic criticism in the West against the work of Dickens, we can see Ibrăileanu's essay as part of a European consensus aimed at counteracting such attitudes. Thus, Ibrăileanu surpassed an older phase of criticism about Dickens în this country, which was at the level of informaţiion and popularization. For the mentor of *Viaţa românească* as well as for those joining the literary group of the review, Dickens is the eminent artist who has placed his work in the service of the aspirations for democracy and social justice.

In the 1920 sand 1930 s comparatists such as Ion Botez, Marcu Beza, Const. Şăineanu and others dealt in their studies with some themes, characters, and aspects of the narrative technique în Dickens works, comparing them with the achievements of other great novelists in English or French literature.

The literary journals closely connected with the socialist and democratic movement published most of the artacles and reviews about Dickens between the two world wars (*Viaţa românească, Cuvântul liber, Reporter, Adevărul literar şi artistic, Azi*). *Viaţa*

românească **published several extensive studies meant to clarify various features of Dickens literary achievement; outstanding among them is a study written în 1922 by Paul Rareş (a pseudonym). This essay, whose authorship has been attributed to Ibrăileanu but which, according to Al. Piru, is more likely to have been written by N. Profiri, dealt with the characters, the themes, and the composition of Dickens novels. For the first time a Romanian critic concentrated on his novels of maturity. The fairness of the analysis, the keenness of the observation, and the modern criticai approach împart to this study a value which makes it stand a favourable comparison with the best criticism produced in other countries.**

As can be seen from his various literary studies written în this period, Nicolae Iorga took an especial interest in the history and literature of England. He was particularly attracted by some aspects of Victorian literature (the concern with the ethical and moral as well as with the emoţional aspect of life, its profound and lasting sentiment). His favourite Victorians were Tennyson and Dickens.

Modern in their approach to, and interpretation of the art of Dickens are the articles written by Vera Panfil and Silvian

Iosifescu în 1937. Without confining themselves to vague assertions clic two critics pointetl to both perennial qualities and some, fiaws in the works of Dickens. Vera Panfil gavfe the highest praise to Dickens captivating art, but, at the same time, she criticized the way in which the novelist portrays the scenes of Iove and marriage. Silvian Iosifescu commented upon the novelist's failure in the delineation of women characters. He wrote with warm apreciation of Dickens work and personality, defining the novelist's greatest asset – the humour.

Silvian Iosifescu also argued against an older prejudice, which would rank Dickens among the

writers for children. He suggested that the english writer should be re-read at a mature age.

After surveying the criticai opinions found în various articles in the periodicals of the 1920 s and 1930 s, we examine the evolution of the criticai reception in the last 30 years. Following the evolution of Dickensian criticism in the last three decades, we fiind at the begining a hesitation regarding the evaluation of Dickens art, which was to be soon overcome by the critics and comparatists such as Tudor Vianu and Mihnea Gheorghiu who acorded him the highest praise. Vera Călin's monograph *Charles Dickens: A Friend of the Oppressed* (1951) clarified essential aspects of Dickens work, especially with regird to its content of social criticism. In the 1950 s, a substanţial contribution to Dickensian criticism în România was made by Mihnea Gheorghiu, who will continue his preoccupation with Dickens work in the next decade as well, being joined by Ana Cartianu, Dan Grigorescu, Mihail Bogdan and others. There was an increased interest in the phenomenon of the reception, as illustrated by Al. Duţu's researches, and more attention was shown to the quality of the translations which were appearing. There were not many independent studies in the '50 s and '60 s, but we can fiind information about Dickens în notes, reviews and prefaces, the latter written by personjalities having thorough knowledge of the novelist's work. A revival of the studies about Dickens took place în 1970, cletermined by the anniversary of one hundred years since the writer's death.

In the first lengthy study on Dickens to have appeared în this country – Vera Călin's monograph – emphasis is laid on the social analysis in his work. Dickens is seen as a „criticai realist" but the author of the monograph also points out that the presencc

of the fantastic elements, as an attribute of the romantic features, becomes a defini nu characteristic of Dickens art. Although în Vera Călin's book one may fiind some analyses which are not suficiently documented, especially regarding the psychology of the characters, and the relations hip between the work and reality is viewed at times too mechanically, it can be said that *Charles Dickens: A Friend of the Oppressed* opened a new stage în Dickens criticism în România.

În his studies on Dickens, Mihnea Gheorghiu has paid attention to the novelist's art and to his reception in this country, outlining the circumstances in which the work of the great English writer entered România through the gate opened to the values of the world by the review *Contemporanul* of the last century, and by the working-class press. The comparison with Balzac establishes a significant kinship. The critic comments on Dickens characteristic vitality, on his peculiar wit and humour. Mihnea Gheorghiu admires Dickens early creation, în spiţe of the observation which he makes that these novels give the impression that when he wrote them Dickens had no method yet, apart perhaps from his inexhaustible humour.

Ana Cartianu has achieved a large number of studies about Dickens. The novels were analysed primarily with regard to their art, from the improvisations in *Pickwick* to the mature and modern structure of the last novels. Particular attention was given to *David Copperfield*, *Bleak House* and *The Mystery of Edwin Drood.* By indicating the inovating features of the Dickensian novei in point of structure, Ana Cartianu has brought criticism about Dickens în this country up to-date with the most modern methods of analysis.

Dan Grigorescu perceived în Dickens a continuator of the traditions in the english novei,

pointing out that his fiction prezerves, however, its own individuality. Analysing character and incident, the critic observes that the romantic situations and coincidences do not affect the solid narrative structure. Written from comparatist positions, his essays on Dickens offer interesting paralels with other great novelists of world literature, and some peculiar aspects of his reception in this country.

Diverse in their manner of approaching the art of the english writer and his world, the articles and studies about Dickens published in the last years add new aspects to the overall picture. We continue to benefit from the experience în Dickens scholarship that Ana Cartianu, Mihnea Gheorghiu, Edgar Papu and Dan Grigorescu bring in their studies and articles dealing with a wide range of questions. There are new forces in the Dickens camp, which has been joined by some specialists in English literature (Leon Leviţchi and Liliana Teodoreanu) by comparatists (Tudor Olteanu, Tamás Deák) as well as by poets and translators such as Leonid Dimov, or critics such as Nicolae Balotă. The younger generation has also contributed to the Dickensian debate în România in the studies made, among others, by Alina Clej, Ana Maria Rareş, and Monica Botez.

The anniversary of one hundred years since the writer's death was observând în this country by the appearance în newspapers, literary periodicals, and university publications of articles and studies devoted to the great English novelist. The literary periodicals *Viaţa românească, România literară, Familia, Tribuna* and *Cronica* as well as the university armals published not only occasional pieces but also studies meant to clarify some essential questions of the Dickens heritage. These articles and studies have commented upon important aspects of the writer's significance for the present century. Ana Cartianu surveyed the evolution of criticai ideas about

Dickens, Al. Duţu dealt with significant moments of Dickens reception in this country, Liliana Teodoreanu analysed the romantic ieatures of Dickens art without overlooking or minimizing the realistic character of his work, and Leon Leviţchi wrote with deep admiration and much warmth about the novelist în whose work he finds major and ever present significances for the modern reader, calling Dickens „our contemporary”. Also in the centennial year, Mihail Bogdan studied the three Romanian version of *David Copperfield,* and considered critically the three hypostases from the stylistic point of view. Comparing the successive translations of V. Demetrius, I. Jianu, and Ioan Comşa, Profesor M. Bogdan has reached the conclusion that the translation which has been made by I. Comşa stands out by the translator's care to preserve the stylistic structure of the original în vocabulary, syntax, repetition, and paragraph construction. In his essay *The World Without Dickens,* Mihnea Gheorghiu best summed up the significance of the Dickens heritage for the contemporary reader.

În more recent studies on various aspects of narrative structure and technique in the modern novei, made among others by Silvian Iosifescu, Tudor Olteanu, Lucian Raicu and Valeriu Cristea, Dickens contribution is duly pointed out. Written from the vantage ground of comparative studies, such essays will certainly place the achievement of Dickens in the right perspective.

The publication of Chesterton's book about Dickens, a singular work in the history of Dickens criticism, in the translation of Profira Sadoveanu and with a preface by Dan Grigorescu, was a remarkable event in the year of the centenary. The qualities and possible shorteomings of the image which Chesterton has left us about Dickens are attentively analysed in the preface. Dan Grigorescu brings the readers up to-

date with the present conception about Dickens, and places Chesterton's book in the necessary perspective. Interesting reviews on Chesterton's essay, also including personal opinions on Dickens work, have been written by Edgar Papu, Aurel Dragoş Munteanu, Al. Dobrescu and Valeriu Cristea.

Dickens has had great admirers în România from the „common reader" to the sophisticated critic. The detailed presenlation of a wide range of criticai opinions enables us to form an image in which the apreciation for Dickens the humanist prevails. Read as a novelist for both children and adults, Dickens books have offered aesthetic delights to everybody. Each generation can discover his own Dickens – the realist, the romantic, the symbolist or all of them together.

The successive translations from Dickens – he is second only to Shakespeare from English literature as regards the number of works translated into Romanian – the attention he has enjoyed în this country in the course of almost thirteen decades of literature from outstanding personalities of our culture, the growing audiente for his books, as proved by the editions and copies sold, determine us to acknowledge that Dickens works have become indispensable reading for the Romanian public of all ages.

INDICE DE NUME

A

Aderca, Felix, 63 Alain, 45.50 Albérès, R-M., 244, 277 Alexandrescu, Sorin, 275, 277 Amărăzeanu, Victoria, 99, 139

Amis, Kingsley, 39 Anouilh, Jean, 245 Apetroaie, Ion, 136 Arghezi, Tudor, 95 Arnold, Matthew, 16 Arsenescu-Iamandi, Adina, 274 Asachi, Gh., 84 Auden, W. H „145, 191

B

Bagehot, Walter, 14 Baker, E.A., 141 Balakian,

Anna, 8, 11 Baldensperger, Fernand, 214 Bălcescu, Nicolae, 239 Balotă, Nicolae, 45, 127 – 128, 132, 142, 300 Balzac, Honoré de 20, 28, 61, 79, 95, 107, 114, 134, 135, 197, 203, 205, 208, 217, 221, 234, 237, 238, 240, 253, 262, 272, 273, 277, 296, 300 Bariţiu George, 60, 66 – 67, 68, 74, 75, 83, 84, 136, 290 Barna, Gloria, 111 – 112, 140 Barzun, Jacques, 37, 38, 49 Bărbulescu, Simion, 139 Becker, George J., 276 Becket, Thomas, 129 Beckett, Samuel, 263, 265 Beiiński, V. G „41 Bentham, Jeremy, 118 Beza, Marcu, 216 – 217, 273, 298

Björnsson, B., 223 Blaga, Lucian, 103 Bogdan, Mihail, 116 – 117, 139, 141, 286, 301 Bordeaux, H., 65 Botez, Ion, 213 – 214, 273, 298

Botez, Monica, 246 – 247, 255 – 256, 277, 279, 301 Boulton, Marjori, 156, 191, 192

Braborescu, Ştefan, 98 Brandes, Georg, 203 Bratu, Savin, 137

Brătescu-Voineşti, I. Al., 62, 136, 223 Breazu, Ion, 63, 136 Brontë, Charlotte, 29, 53, 65 Brontë, Surorile, 234 Browne, Hablot K. („Phiz1), 141

Bubner, Rudiger, 10 Bucur, Marin, 136 Bulwer-Lytton, Edward, 53 Byng, Lucy, 52 Byron, Georg Gordon, 41, 43, 53, 216, 239

C

Calboreanu, G., 98 Canarache, Ana, 90, 139 Caragiale, I.L., 79, 84, 175, 223

Carlyle, Thomas, 16, 59 Cartianu, Ana, 115, 140, 242 – 246, 277, 278, 294, 299, 300, 301

Cary, E., 192 Cary, Joyce, 36 Cazamian, Louis, 11., 47 Cazimir, Ştefan, 61, 335 Călin, Vera, 105, 116, 164, 189, 232, 276, 294, 299 – 300 Cehov, A.P., 79 Cernîşevski, N.G., 41 Cervantes, Miguel de 241, 264

Champfleury, J.H., 43, 287 Chasles, Philaret, 43, 287 Chesterton, G.K., 213 – 214, 228, 260 – 262, 268, 279, 302 Ciopraga, Constantin, 87, 136, 138, 241, 277

Clark, William Ross, 48 Clej, Alina, 196, 254 –

255, 259, 270, 277, 279, 295, 301 Cluceru, Sonia, 98 Cocea, N.D., 95 Collins, Ph., 48, 149, 192 Collins, Wilkie, 19, 47, 76 Comşa, Ioan, 114 – 116, 152, 164 – 166, 189, 295, 301 Conrad, Joseph, 36, 46, 49, 211, 267 Constant, Teodoru, 138 Constantinescu, Ovidiu, 105, 140

Cooper, Fenimore, 7 Copeau, Jacques, 98 Cornea, Paul, 6, 10, 51, 54 Costin, Al., 90 Coşbuc, Elena, 136 Coşbuc, George, 61 – 62, 79, 82, 84, 87, 223 Conveney, Peter, 27, 48 Creangă, Ion, 216, 257 Creţu, Ion, 218, 273, 274 Creţulescu, Ioana, 235, 276 Cristea, Valeriu, 261, 278, 279, 302

Crivăţ, G.I., 93 – 94, 292

Croce, Benedetto, 150, 192

Croce, Elena, 145, 191

Crohmălniceanu, Ov. S., 267, 271, 280

Crotch, Walter W., 15, 47 Cruikshank, George, 120, 141 Cukor, George, 120, 141

D

Daix, Pierre, 240, 277 Dante, Alighieri, 14, 65, 123, 268

Darwin, Charles, 75 Dat. u, Iordan, 135 Daudet, Alphonse, 44, 61, 62, 97, 207, 240, 248, 276 Daumier, Honore, 253 Davis, Eliza, 222, 223 Deák, Tamás, 279, 300 Deák, Tamás, 265, 280, 301 Defaucompret, Auguste-Jean-Baptiste, 8 Defoe, Daniel, 21, 53, 86, 226 Delacroix. E., 252 Delattre, Floris, 44, 49, 50 Demetrius, V., 93 – 97, 88, 90, 100, 113, 116, 139, 291, 292, 300

Devonshire, M.G., 50 Dilthey, Wilhelm, 237 Dima, Al., 144, 191, 229 Dimitriu, Elena C., 91 Dimov, Leonid, 256 – 258, 277, 279, 301 Diplan, Pompiliu, 141 Dobrescu, Al., 279, 302 Dobrogeanu-Gherea, C., 59, 60, 63, 77, 83, 84, 92, 103, 201, 203, 211, 271, 279, 291, 296, 299 Dobrovici, Viorica, 141 Dostoievski, F.M., 23, 39, 41, 42, 197, 208, 221, 222, 238, 249, 252, 265, 274, 278 Drăgan, Mihai, 193, 271, 274

Dryden, John, 37 Dumas, Al., 137 Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, 135, 137, 234, 276 Duţu, Al. 39, 49, 53, 54, 74, 84, 132, 133, 136, 137, 138, 142, 202, 271, 273, 275, 285, 289, 290, 299, 301

Dürer, Albreclit, 253 Dyson, A.E., 14, 33, 47, 48

E

Eliot, George, 14, 16, 24, 30, 39, 46, 58, 60, 65, 135, 196, 202, 204, 213, 216, 258 Eliot, T.S., 14, 47, 141, 259 Elton, Oliver, 15, 47 Eminescu, Mihai, 84, 88, 202 Emmanuel, Pierre, 145, 191 Engels, Fr., 48, 210 Etkind, E.G., 193 Eucharis, Th., 94

F

Faguet, Emile, 218 Fanger, Donald, 277 Faulkner, William, 36 – 37 Feraru, Margareta, 139 Fiedler, Leslie, 37, 49 Fielding, Henry, 21 Fielding, K.J., 26 Finteşteanu, I., 98 Fitzgerald, Francis Scott, 36 Flaubert, Gustave, 49, 59, 61, 135, 264 Flibbert, Joseph, 50 Florescu, Emil, 80 – 81, 137 Fontane, Theodore, 41 Ford, G.H., 47, 48, 49, 192, 197, 230, 232, 266, 275, 280 Forster, E.M., 248 Forster, John, 32, 48, 50 France, A., 273 Frenz, Horst, 138, 145, 191

Freud, Sigmund, 266 Freytag, Gustav, 41

G

Gafiţa, Mihai, 133 Galaction, Elena, 98 Galaction, Gala, 87, 138, 139 Gali, Peter, 46 Galsworthy, John, 211 Gane, N., 61, 135, 215 Gardner, Joseph H., 49 Garis, R „259, 279 Gaskell, Elizabeth, 16, 29, 60 Gauthier, Th., 134 Geamănu, Aristide, 136 Georgescu, Vasile V., 224, 275 Gheorghiu, Mihnea, 84 – 85, 108, 112 – 113, 129, 138, 140, 142, 153, 173, 189, 238 – 239, 240, 268 – 269, 276, 280, 286, 294, 295, 299, 300, 301 Gheţu, Zoe I., 89 Ghidionescu, Despina, 226 – 227, 275 Gifford, Henry, 143, 190 Gissing, George, 36, 230, 274 Goethe, J.W., 10, 43 Goga, O., 87

Gogol, Nikolai, 40, 41, 42, 114.277

Goldman, Lucien, 238, 276 Goldsmith, Oliver, 22, 58 Gose Jr., Elliot B., 47 Goya, 253

Grăsoiu, Dorina, 133 Greene, Graham, 36, 164 Griffith, D.W., 119 Grigorescu, Dan, 88, 105, 109110, 117, 118, 134, 138, 140, 141, 213, 251 – 252, 261, 273, 278, 279, 286, 294, 299, 300, 301, 302 Grimm, Petre, 52, 65, 133 Groeben, Norbert, 266, 279 Grolier, P „100 Guerard, Albert, 85, 138 Gummer, Ellis, 49 Gurău-Albu, Dana, 263, 280

H

Hardy, Barbara, 26, 29, 48 Hardy, Thomas, 125 Harţe, Bret, 59, 75, 137 Haşdeu, B.P., 88 Hawthorne, Nathaniel, 267 Heine, H, 65

Heliade-Răduiescu, Ion, 84, 103

Herescu, N.I., 139 Kerseni, Traian, 132, 142 Hoffmann, E.T.A., 40, S5 Hosbaum, Philip, 270 Hough, Graham, 48 House, Humphry, 25 Hugo, V., 28, 61, 79, 106, 202 Huxley, Aldous, 106, 140, 211

I

Iacobescu, A!, 92, 103 – 104 Ianoşi, Ion, 241, 242, 277 lbânez, Blasco, 95 Ibrăileanu, G., 59, 77, 92, 175, 193, 211 – 212, 218 – 219, 272, 273, 274, 296, 299 – 300 Ibsen, Henrik, 15, 79

Iliescu, Adriana, 62, 76, 135, 136, 137, 203, 214, 270, 272 Ionescu, Radu, 59, 197 – 198, 270, 271, 296 Iorga, Nicolae, 45, 60, 63 – 64, 135, 136, 214 – 215, 273, 296, 298, 299 Icrga-Pippidi, Liliana, 273 Iosif, St. O., 87 Iosifescu, Silvian, 224, 225 – 226, 248 – 249, 267, 268, 272, 275, 278, 280, 298 – 299, 302 Trving, Washington, 257 Ispirescu, P., 86 Istrati, Panait, 62 – 63, 136 Ivaşcu, George, 198, 270 Izbăşescu, Mihai, 50

J

James, Henry, 24, 35, 36, 37 – 38, 39, 43, 46, 47, 49, 265, 267

Ianin, Jules, 43 Jauss, Hans Robert, 5, 10 Jean Paul (Richter), 40, 74 Jianu, Ionel, 113, 116, 164 – 165, 300 Johnson, Edgar, 26, 32, 47, 49, 76, 137, 222, 274 Jonson, Ben, 21 Joyce, James, 25, 36, 39, 197, 211

Jumpelt, R. W „191 K

Kafka, Franz, 25, 36 – 37, 49, 121, 127, 197 Katarski, I., 41, 49, 50

Keats, John, 212 Kipling, R „64 Kogălniceanu, Mihai, 51

L

I a ne Jr., Lauriat, 48, 49, 143.

192, 240, 279 Lann, Evghenie, 241, 277 Lapteş, Titus, 98 Lary, N.M., 50 Lawrence, D.H., 197 Lawson, John H „141 Lean, David, 118 – 119 Leavis, F. R „46, 47, 117, 124, 141, 142, 259, 279 Leavis, Q. D... 142, 278 Lefevere, A., 143, 191, 193 Lemon, Lee T., 192 Leviţchi, Leon, 258, 265 – 266, 279, 230, 300 Lewes, George Henry, 13, 42, 47, 237 Lilly, W.S., 47 Lindsay, Jack, 39, 49, 230, 275, 278 Lodge, David, 193 Longinus, 34, 49 Lorain, P., 100 Lotman, Iuri, 5 Lovett, William, 29, 48 Lovinescu, E., 95, 137 Lucas, John, 138, 195, 270 Ludwig, Otto, 41

M

Macedonski, Al., 76, 204 Maiorescu, Titu, 58 – 59, 60, 65, 74 – 75, 83, 84, 135, 137, 202, 211, 271, 296, 299

Malraux, André, 186 Malthus, Th. R., 167 Mani, Iosif, 68 – 74, 82, 83, 90, 289 – 290 Mann, Thomas, 25, 265 Mareea, Pompiliu, 202, 271 Marica, George Eni, 74, 136, 137

Marino, Adrian, 247, 277 Marryat, Frederick, 21 Martin, R.H.C., 191 Marx, Karl, 29, 38, 48 Masson, Daniel, 237, 276 Matthiessen, F.O., 49 Maugham, Somerset, 235 Maurey, Max, 97 – 98, 119, 139 291

Mauriac, François, 264 Mazzini, Giuseppe, 134 Mănescu, Clio, 233, 240, 253, 276, 277, 278 McLure Kelty, Jean, 48 Mehedinţi, S., 87 Melville, Herman, 267 Meredith, George, 30 Michelet, Jules, 218 Micu, Dumitru, 62, 136 Mihăilescu, Florin, 201, 270, 271

Mihuţ, I., 140 Miil, John Stuart, 75 Miller, J. Hillis, 36, 267 270 Mincoff, Marco, 192 Mironescu, I.I., 209 Miyoshi, Masao, 248, 278 Mândra, Mihail, 278 Mocanu, Titus, 253 – 254, 278 Molière, 216

Monod, Sylvere, 17, 26, 28, 47, 48, 50, 115, 141, 169, 193, 196, 260, 270

Moraru, N., 231, 275 Morse, Robert, 289 Muntean, George, 133 Munteanu, Aurel Dragoş, 128, 142, 279, 302 Munteanu, Basil, 211, 272 Munteanu, Romul, 6, 10 Mureşianu, Aurel, 74, 137 Mureşianu, Iacob, 74 Murray, Grenville, 134, 135 Muşat, I., 138

N

Nasta, Alexandru, 12 Nădejde, Ion, 75, 76 Nădejde, Iosif, 272 Nădejde, Sofia, 63, 75, 77 – 79, 83, 84, 86, 203, 291, 292 Negoşanu, Petronela, 107 Negreanu, Elena, 141 Nemeth, Wilhelm, 133 Netea, V., 136 Nevins, Blake, 262 Nicoară, Dar a, 98 Nicoară, Vladimir, 139 Nicolae, Panait, 99 – 100, 140 Nicolaescu, Magda, Dem., 93 Nisbet, Ada, 14, 32, 46, 47, 221, 253, 274

O

Odobescu, Al., 84 Ohman, Richard, 191 Olteanu, Tudor, 263 – 264, 280, 301, 302 Ornea, Z., 59, 75, 135, 137, 236, 272, 276 Orwell, George, 25, 269 Ozanne, J., 268

p

Paleologu, Al., 269, 280 Panfil, Vera, 224, 225, 275, 298 – 299 Pann, Anton, 86 Papu, Edgar, 114, 140, 237, 244, 262, 276, 277, 280, 294, 301, 302 Paraschivescu, Miron Radu, 186

Pareyson, Luigi, 85, 138, 192, 270

Pas, Ion, 63, 88, 100 – 102, 110111, 189, 228, 275, 292, 293

Pavel, Lucia, 68, 137, 289 Pârvan, Vasile, 65, 136 Perse, Saint-John, 127 Petra-Petrescu, Horia, 223, 275

Petrescu, Cezar, 103, 264, 280

Philippide, Al. 33, 48, 103, 151, 192, 234, 276 Pillat, Dinu, 133 Piru, Al., 219, 274, 298 Poe, Edgar Allan, 79 Polizu, N... 98

Popa, Costache, 122, 128, 142, 190, 294 Popescu, Horia-Florea, 142 Fopescu-Molda, Paul, 91

Popescu Niculai, 111, 120 – 121, 129 – 130, 141, 154, 155, 176, 189, 294, 295 Popescu, Spiridon, 209 Popper, Karl, 5 Potra, Florian, 140 Poulet, Georges, 267

Price, Lawrence M., 50 Price, Martin, 192 Priestley, J.B. 22, 36, 47 Pritchett, V.S., 254, 278 Profiri, N „218, 297 Protopopescu, Dragoş, 217, 274

Proust, Marcel, 36, 231, 265

R

Raabe, Wilhelm, 41 Rabinovitz, Rubin, 49 Rad an, Sanda, 122, 141 Rahmil, Monica, 140 Raicu, Lucian, 252, 265, 278, 280, 301 Ralea, Mihai, 218, 221, 274 Ralian, Antoaneta, 129, 131, 156, 159, 189, 295 Rareş, Ana Maria, 263, 280, 301

Ramură, Const., 81 – 82, 90 Rareş, Paul (N. Profiri), 218 – 219, 274, 297 Rareş, Paul B., 138 Rebreanu, Liviu, 91, 135, 209 Relgis, Eugen, 221, 274 Reuter, Fritz, 59 Richardson, Samuel, 21, 216 Rolland, Romain, 223 Rusan, Romulus, 119, 141 Ruskin, John, 16, 64, 213, 224

S

Sadova, Marieta, 98 Sadoveanu, Mihail, 61, 135, 219, 266

Sadoveanu, Profira, 113, 163, 277, 292, 293, 302 Sadoveanu, Teodora, 113, 117, 163, 260, 279, 292, 293 Sadoveanu, Valeria, 117 Saint-Beuve, 266 Sanielevici, H., 77, 204 – 205, 270

Săndulescu, Al., 135, 279 Schiller, Friedrich. 65 Scott, Walter, 22, 30, 34, 41, 43, 53, 87, 202, 224 Sebastian, L., 98, 139 Sen, Alexandru, 105 – 107, 140 Ségur, Contesa de 226 deybt, Pulius, 68 – 72 Seymour, Robert, 227 Shakespeare, William, 14, 21, 34, 37, 41, 53, 58, 59, 85, 95.205, 212, 235, 238, 239, 250, 262, 268, 302 Shaw, G.B., 36, 38, 49, 261 Shaw, J.T., 133 Shelley, P. B „65, 213, 216, 239

Simionescu, Maria, 137 Simon, Eignuind, 131 Slavici, Ioan, 79, 83 Smith, Graham, 27 Smollett, Tobias 21 Solomon, Petre, 108, 140 Spancer, H „75

Soreanu, N., 98 Soreanu, Radu F., 91 Souvage, Jacques, 30, 48 Spielhagen, Friedrich von, 41 Spilka, Mark, 36 Stack, Robert, 266 Stallknecht, Newton Plielps, 145, 191 Stancu, Ilin, 136

Stâng, Richard, 30, 48 Steiner, George, 7 – 8, 11 Stendhal, 95, 264 Şi. ephen, Leslie, 47 Stere, C „63, 204, 271, 299 Steme, Lawrence, 22, 58 Stevenson, Lionel, 273 Stoehr, Taylor, 234, 276 Stoian, Stanciu, 139 Stone, Harry, 35, 49 Stratilescu, Tereza, 87, 98 Strindberg, August, 39 Surtees, R.S., 21 Swift, J „65.86 Swinburne, A., Ch., 41 – 42, 130

Ş

Şăineanu, Const., 95, 139, 216, 274, 298 Şăineanu, Lazăr, 76, 138, 273 Şuţu, Alexandru Gh., 202

203, 271

T

Taine, Hippolyte, 44, 85, 202, 211, 272 Tancock, E.W., 192 Tappe, E. D „135 Tedlock Jr., E. W... 49 Teleajen, S., 273 Tennyson, Alfred, 65, 215, 297 Teodoreanu, Liliana, 234 – 235, 258 – 259, 268, 276, 279, 280, 301 Theodorescu, Barbu, 273

Thackeray, W.M., 33 – 14, 16, 24, 29, 30, 59, 60, 65, 79, 113, 198, 202, 213, 215, 217, 237, 267, 296 Tita, Ştefan, 120, 141 Teodoru, Dimitrie A. (Const.

Ramură), 133 Teodoru, G.A., 89 Ternan, Ellen Lawless, 21, 32 Tolstoi, Lev, 15, 41, 65, 135, 204, 208, 223, 234, 250, 251, 265, 272 Torouţiu, I.E., 138 Trollope, Anthony, 13 – 14, 30, 47

Turgheniev, Ivan, 15, 41, 59, 61.233, 265 Twain, Mark, 35 – 36, 49, 79, 266

T

Ţăranu, Ionel, 120

Ultimann, St., 150, 192 Ungern-Stenberg, 41 Unamuno, Miguel de 127

V

Van Ghent, Dorothy, 253, 277 Vedenski, I., 42 Verzea, Ileana, 52, 133, 210, 272

Vianu, Tudor, 62, 103, 136, 229, 231, 241, 249 – 250, 275, 276, 278, 299 Vişinescu, Victor, 137
Vladimirescu, Tudor, 239 Vlahuţă. AL, 61, 135 Voi cu Lucian, 139 Voinescu, Alice, 112 Voltaire, 45
W
Wagenknecht, Edward, 34, 49, 270
Wain, John, 39 Wall, St., 50 Ward, W.A., 192 Watson, George, 143, 191, 193 Weidle, Vladimir, 193 Wellek, René, 237, 276 Wells, H. G „36, 224 Whitman, Walt, 15, 109, 223 Wills, W. II., 134 Wilson, Angus, 36, 49, 238, 275
Wilson, Edmund, 25, 32, 36 Wing, George, 23, 47 Woolf, Virginia, 39, 142, 196, 270
Y
Yamamoto, Tadao, 192 Z
Zabel, Morton Dauwen, 47, 48, 142 Zamfirescu, Duiliu, 271 Zdetoveţchi, N., 277 Zilahy, S.P., 147, 192 Zola, Emile, 61, 65, 135, 237, 238
Zub, Al., 136
Zweig, Stefan, 136, 221, 274
Preliminarii 5
I. Destinul unei opere 13
II. Charles Dickens în cultura românească. ol
***1. Consideraţii generale* 51**
***2. Semnificaţia unor contacte timpurii cu opera dickensiană* 56**
***3. Traduceri* 66**
a) Scrierile lui Dickens în revistele literare din secolul al XIX-lea 66
b) De la schiţe şi povestiri la romane în volum 86
c) Restituirea operei lui Dickens cititorilor români 102
III. O analiză a traducerilor contemporane. 143
IV. Exegeza dickensiană în România 19 – 1
Consideraţii finale 281
***Summary* 2 86**
***Indice de nume* 303**

Lector: IORDAN DATCU Tehnoredactor: ION GHICA
*Bun de tipar 15.03.82. Coli ed. 1*7, 26.
Coli tipar 19, 75.

Tiparul executat sub comanda nr. 754 la întreprinderea poligrafică „13 Decembrie 1918”, str. Grigore Alexandrescu nr. 89 – 97 Bucureşti, Republica Socialistă România